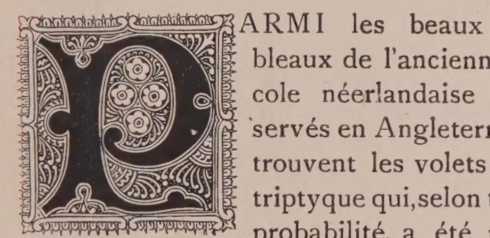


Les peintures des maîtres inconnus.



ARMI les beaux tableaux de l'ancienne École néerlandaise conservés en Angleterre, se trouvent les volets d'un triptyque qui, selon toute probabilité, a été peint par Gérard David. Le panneau central représentait sans doute la Déposition du Christ ou peut-être la Descente de la Croix ; on ne sait où il est conservé, si toutefois il a échappé à la destruction. Les volets, n'ayant figuré dans aucune exposition, sont peu connus. Longtemps conservés parmi les trésors d'Ashburnham Place, ils ont été acquis, il y a quelques années, par M. H. Willett de Brighton, auquel nous devons la permission de les reproduire.

Ces volets, qui ont $0^{m},865$ de haut sur $0^{m},275$ de large, ont été sciés dans leur épaisseur et ensuite parquetés. Sur ce qui était l'extérieur le peintre a représenté l'Annonciation. L'Ange et la Vierge sont debout dans des niches cintrées ; Gabriel, à droite, portant le sceptre, lève la main droite, et Marie, dont les doigts sont entre les feuillets d'un livre, incline la tête en signe de soumission à la volonté divine. Ces deux figures charmantes, d'une pureté exquise, n'ont certes été surpassées par aucun peintre contemporain. Elles sont peintes en grisaille, les chairs légèrement teintées et les cheveux rehaussés d'or.

Le volet dextre représente le Portement de la Croix. Le Christ, vêtu d'une robe gris foncé et couronné d'épines, est sur le point de succomber sous le poids de la croix dont il est chargé. Derrière le Christ, Simon de Cyrène, vieillard avec cheveux et barbe gris, cherche à le soulager en soutenant l'instrument du supplice. Il est vêtu d'une tunique bleu verdâtre, avec capuchon violet. A côté de lui, un soldat grince des dents et lève la main pour frapper le Sauveur ; un autre, qui les précède, cherche à le faire avancer en tirant la corde qui lui sert de ceinture et menace de le frapper. Tout au premier plan croissent des plantes en fleur, et

un chien court à côté du cortège. A l'arrière-plan, sur une hauteur, on voit le Christ en croix entre les deux larrons, sainte Marie Madeleine debout au pied ; à gauche, la sainte Vierge, Marie Cléophas et saint Jean, ce dernier à genoux, et à une petite distance à droite, Longin et le centurion.

Le volet sénestre est occupé par une représentation de la Résurrection. Devant le sépulcre creusé au flanc d'un rocher, le Christ, debout, revêtu d'un manteau rouge cramoisi, lève la main droite pour bénir et tient une croix avec bannière blanche chargée d'une croix rouge. A sa droite, un soldat, assis sur un tertre, dort les bras croisés sur ses genoux; à gauche, un autre, à moitié réveillé, tient sa lance des deux mains; le troisième, enveloppé d'un manteau et couché tout au long sur l'avant-plan, vient de s'éveiller et lève la main pour protéger ses yeux. Au deuxième plan, on voit le Christ et les deux disciples s'acheminant vers un bourg sur une hauteur ; à travers la fenêtre d'une des maisons on les voit de nouveau assis à table, le Christ tenant le pain en main.

Les détails des costumes des militaires sont très intéressants.

W.-H. James WEALE.



L'Histoire de l'Art chrétien, par François-Xavier Kraus (1).



E livre, dont la première partie a paru en 1895, et dont l'impression n'est pas terminée au moment où j'écris ces lignes, a, dès son apparition, attiré l'attention du public lettré particulièrement en Allemagne. Il ne pouvait en être autrement en présence de la grande réputation de l'auteur, acquise par ses livres antérieurs, et de nombreuses publications de toute nature. On lui reconnaissait de longue date une science incontestable et une indépendance d'esprit et de caractère en ce qui regardait les questions politiques et religieuses, qui rendaient parfois l'attitude de Kraus un peu déconcertante. Nous avons, à l'occasion de la mort de ce savant, cherché à donner une esquisse de la vie et du caractère de l'homme (2) ; nous n'y reviendrons pas.

On pourrait dire du livre dont je désire faire connaître la substance que c'est une œuvre monumentale. Il est divisé en deux tomes, dont le premier compte plus de six cents pages, orné d'un très grand nombre de planches et de gravures dans le texte. L'éditeur n'a rien épargné pour compléter celui-ci par la valeur des illustrations. Le deuxième volume, dont les deux premières parties ont paru, sera plus important encore. Je m'en tiendrai cette fois au premier volume, me réservant d'examiner le second lorsque la publication sera achevée.

Il ne me semble pas douteux que l'ouvrage ne se répande en dehors de l'Allemagne par des traductions qui le rendront accessible aux travailleurs et aux studieux des autres pays. Il n'est donc pas inutile d'en faire connaître dès à présent l'esprit et le but.

Après une Introduction sur laquelle je vais revenir, un chapitre étendu est consacré aux catacombes dans lesquelles l'auteur, à juste titre, voit le berceau de l'art chrétien. Depuis de longues années initié à l'étude de la Rome souterraine par des séjours prolongés dans la Ville éternelle, au courant de ce qui a été publié dans toutes les langues sur cette intéressante question, Kraus offre, dans cette étude, un résumé aussi complet qu'on peut le désirer sur les origines de l'art consacré au culte chrétien. C'est en réalité la substance de tout ce qui a paru dans les meilleures publications antérieures, et cet exposé est pénétré de la vie que lui donnent les vues personnelles de l'auteur. Il est complété d'ailleurs par le chapitre suivant très étendu qui traite de l'ancienne peinture chrétienne, de la sculpture et de l'architecture de la même époque et animées du même esprit. C'est par l'étude des arts graphiques et plastiques, et de leurs rapports avec l'Église, que se termine la première division du volume. Avant d'en aborder le rapide examen, il importe de dire quelques mots de l'Introduction.

C'est dans la Préface et l'Introduction que l'auteur fait connaître la conception de son sujet et les grandes lignes de l'ouvrage. Il déclare n'avoir en vue que l'art des peuples chrétiens et, de cet art, il ne veut étudier que

1. *Geschichte der christlichen Kunst*, von Frans-Xaver Kraus, Fribourg-en-Brisgau, Herder, éditeur : *Histoire de l'Art chrétien*, par François-Xavier Kraus ; Premier volume. *L'art helléno-romain des anciens Chrétiens ; l'art byzantin. Les débuts de l'art des peuples du Nord*, avec un frontispice en couleurs et 484 gravures dans le texte.

2. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, pp. 173 et ss.

le côté religieux. Sans prétendre diminuer en rien le mérite des livres qui ont traité un thème analogue, Kraus s'est proposé un autre but : ses recherches n'ont pas eu pour objet les formes de l'art, ni la virtuosité et les progrès sous le rapport technique. Plus que cela s'est fait antérieurement, il s'attachera à la valeur intrinsèque des sujets. Il lui importe d'établir les rapports de la religion avec les beaux-arts ; l'existence parfaitement justifiée d'un art chrétien, dont la valeur historique est au moins égale à l'art de l'antiquité classique. Il veut démontrer que les fluctuations dans le progrès et la décadence de l'art chrétien répondent à l'intensité et aux défaillances de l'esprit religieux dans les peuples.

C'est pour la première fois qu'un livre aborde la synthèse de l'art compris de cette façon ; aussi celui-ci, bien que s'adressant à tous ceux que leurs études portent à connaître les développements historiques de l'art dans ses rapports avec la religion chrétienne, et son application actuelle à la splendeur du culte, a-t-il particulièrement en vue ce que l'auteur nomme « les cercles théologiques », c'est-à-dire le clergé. En effet ses membres, plus que les hommes appartenant à d'autres classes de la société, pourront utilement se servir du livre, tant au point de vue de l'étude du passé, que des services que l'art bien compris peut rendre à l'Église.

Kraus était prêtre : dans sa préface, il dit, non sans raison, qu'il serait difficile de ne pas reconnaître que tout un côté de l'histoire de l'art chrétien, notamment celui qui traite des questions de symbolisme et d'iconographie, ne saurait être traité d'une manière suffisante par les savants restés étrangers aux études théologiques. On ne peut donc trouver mauvais que l'histoire de l'art et de ses développements ne soient, cette fois, examinés de ce côté.

***

Les principes fondamentaux de l'art sont à peu près formulés dans les termes suivants :

Platon, dans le *Symposium*, a démontré les rapports de la contemplation et de l'amour du Beau avec l'idéal du Bien rendus sensibles dans l'œuvre d'art, par ses rapports avec la beauté de la forme. Tel a été le but du génie hellénique. Quoique supérieur à celui de tous les autres peuples par le sentiment esthétique et sa puissance créatrice, l'art hellénique n'a pu, sans la lumière du christianisme, atteindre à l'idéal moral. Cet art n'a pu donc, développer son idéal, ni en maintenir l'expression à la même hauteur. C'est à l'art chrétien qu'il appartint de reprendre lentement le fil rompu. La Renaissance marqua la tentative la plus puissante dans cette direction. Ce que Platon avait soupçonné devint le programme de la véritable et noble Renaissance, de cette étape d'une période nouvelle dans l'art, marquée au XIIIe et au XIVe siècle par Dante et Giotto (vers 1300).

C'est alors que se produit dans le domaine de la poésie et de la peinture la découverte de la nature de l'âme. C'est en réalité une *Vita Nuova* de l'humanité. Le développement de la véritable Renaissance signifie donc, dans la pensée de l'auteur, une extension de l'idée encore restreinte de l'Église à l'universalité de la société humaine ; l'introduction du catholicisme à la plénitude de la Vérité, semblable au grand pas accompli par le Christianisme païen de saint Paul, qui décida la communauté chrétienne à sortir des limites trop étroites du Christianisme judaïque. On doit regarder comme

une disposition providentielle que l'adoption de ce point de vue plus large coïncide presque exactement avec la découverte d'un nouveau monde et ait précédé le protestantisme.

Il y a de graves réserves à faire ici sur le point de vue auquel se place Kraus et auquel heureusement, il ne reste pas toujours fidèle dans la suite de son histoire. Il conviendrait d'examiner si la Renaissance dont il est question, si cette évolution dans le domaine des idées et de l'art qui se manifeste dans les chants d'un Dante et les peintures d'un Giotto, — lesquels sont contemporains de la Somme de saint Thomas d'Aquin, des écrits de Jacques de Voragine, des fondations d'Ordres des SS. Dominique et François d'Assise et à peine postérieurs à cette magnifique éclosion de cathédrales qui venaient de surgir sur toutes les terres de la Chrétienté,— si cette évolution, dis-je, n'est pas la riche et naturelle expansion de la domination de l'Église dans le royaume des idées, plutôt que le commencement de cette renaissance excessive dans son culte de la nature, adultérée par tant d'idées reprises au paganisme, et dont l'entière floraison aboutit au XVI[e] siècle, suivi de si près par la décadence de l'art. Il y aurait tout au moins à examiner si cette entière floraison, appuyée par l'humanisme, est étrangère au protestantisme qui l'a suivi de si près.

Dans son exposé, l'auteur continue :

L'art, de même que la parole de l'homme, a existé pendant une série de siècles, avant que l'on ait commencé à réfléchir sur son principe. La science de l'art est une des filles les plus jeunes de l'esprit moderne. Son objet est l'étude des conditions particulières dans lesquelles naît l'œuvre d'art, et de constater dans quelle mesure le caractère et la signification de l'objet d'art répondent au développement intellectuel contemporain. L'art ne peut être la simple copie de la nature ; s'il en était ainsi, il n'y aurait pas d'art chrétien. L'histoire de l'art comprend également l'histoire des artistes ; mais cette histoire ne doit pas être faite en partant d'un point de vue isolé, biographique; elle doit se placer au point de vue collectif de l'état d'âme de l'humanité. En d'autres termes, cette histoire doit démontrer comment l'œuvre d'art se détache en quelque sorte de l'atmosphère ambiante qui entoure l'artiste, et comment son travail est pourtant influencé par le milieu où il se produit, par la race et la religion auxquelles il appartient.

Continuant son Introduction, l'auteur dit qu'il poursuit en premier lieu un but scientifique. Il veut faire connaître le développement des arts, expression du génie chrétien, en s'éclairant des recherches les plus récentes, les réunissant dans leur synthèse, afin d'établir dans la mesure du possible une entente sur les points controversés. Il examinera avec prédilection les questions dont la solution éclaire le mieux la marche de l'art dans son développement. Après avoir, comme il vient d'être dit, étudié avec soin l'origine et le caractère de l'art chrétien primitif, la valeur réelle de l'art byzantin et son influence sur l'Occident, sur la formation du cycle iconographique, les images bibliques de l'époque carolingienne et de celle des Othons, les sources de l'iconographie médiévale en général, la formation des conceptions artistiques du moyen âge, l'apparition de l'art gothique et les principes de la Renaissance. Toutes ces questions sont étudiées d'une manière plus approfondie que cela n'a été fait jusqu'alors.

***

Le développement de l'art chrétien, dans la pensée de Kraus, peut, dans son cours,

être comparé à un large fleuve dont les eaux sont sanctifiées dans leur source. Après une longue série de siècles, au temps de Louis XIV, la source semble tarie, les eaux se perdent dans la vase ; le XVIIIe siècle n'était plus digne de boire à ces ondes sacrées. Des ombres profondes et mystérieuses ont caché à cette génération les paysages les plus beaux que ce fleuve a arrosés dans son cours royal. Il n'était plus donné qu'à de rares esprits privilégiés de soulever momentanément un coin du voile qui couvrait les splendeurs du passé chrétien. Un de ces hommes fut le jeune Goëthe, au moment où se trouvant devant la cathédrale de Strasbourg, il en comprit toute la beauté.

Ici, le savant allemand commet une omission regrettable, en oubliant de rappeler le Génie du Christianisme de Chateaubriand : si celui-ci n'a pas senti de commotion électrique à la vue d'une cathédrale, il a été l'un des premiers à rendre justice à l'art qui les a érigées toutes.

C'est seulement l'esprit d'investigation du XIXe siècle et le mouvement germanique semi-national et semi-romantique, qui parvinrent insensiblement à reconnaître les grandes lignes du cours suivi par le fleuve de l'art chrétien. On découvrit pour ainsi dire de nouveau le siècle de Raphaël, et on entendit le réintégrer dans ses droits ; mais bientôt on ne s'arrêta pas là, et l'on rencontra l'art du moyen âge, si longtemps méprisé et méconnu ; réhabilité à son tour, cet art fut bientôt étudié, connu, et ses beautés furent étalées aux yeux de tous. Cependant les origines de l'art chrétien restaient couvertes d'un voile impénétrable. On ne savait de son berceau que bien peu de chose, et ce peu était fort incertain. Les manuels de l'histoire de l'art nourrissaient leurs lecteurs des fables en cours depuis le XVIe siècle, sans rencontrer de contradiction. Ils parlaient de la haine des premiers chrétiens pour les manifestations de l'art ; du Byzantinisme qui, jusqu'au XIIIe siècle, s'était étendu sur tout l'Occident, et dont on ne connaissait à peu près rien, ni de son essence, ni des phases par lesquelles l'art de l'Occident a passé.

C'est grâce aux découvertes faites par de Rossi, — 1850-1874, — qu'il fut enfin possible d'écrire le premier chapitre de l'histoire de l'art chrétien.

***

Comme je l'ai fait remarquer, dès l'Introduction, Kraus traite des catacombes avec une véritable prédilection. Dans un chapitre de 25 pages, il condense à peu près tout ce qu'il importe de savoir au lecteur qui n'en fait pas une étude particulière. Il est vrai que dans le chapitre suivant, très développé, en traitant de l'ancienne peinture chrétienne, l'auteur étudie longuement et avec une science très sûre celle des catacombes.

Nous avons dit que Kraus voit dans les catacombes le berceau de l'art chrétien, et c'est là une proposition qu'il serait difficile de combattre. Comme pour la vie des peuples et des civilisations disparues, comme ceux de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, les secrets des premiers siècles de la vie chrétienne sont mieux dévoilés par l'archéologie des tombeaux que par les documents écrits. On ne saurait comprendre le caractère de l'art primitif chrétien et ses premières manifestations, sans la connaissance assez approfondie de ses antiquités sépulcrales. Cependant cette source si précieuse pour l'étude a été ignorée, comme les catacombes elles-mêmes qui ont disparu de l'histoire pendant près de dix siècles. C'est, comme on sait, un effondrement de terrain dans une vigne aux environs de Rome, le 31 mai 1578,

qui fut le point de départ de nombreuses découvertes, dans ce que l'on a nommé depuis la Rome souterraine. Malgré la série de tâtonnements et d'études de savants renommés, c'est seulement en 1844 que le Jésuite Marchi publia pour la première fois le résultat de recherches vraiment scientifiques sur ces vastes cimetières chrétiens, et notamment sur leur plan et la nature de leur construction. Depuis ce moment les études se poursuivirent avec méthode et régularité. Mais c'est surtout à Jean-Baptiste de Rossi, nommé par Pie IX président de la Commission archéologique romaine, que les excavations, les fouilles et les recherches dans ces vastes hypogées furent les plus fécondes. Les catacombes romaines sont au nombre de plus de cinquante ; elles ne s'étendent pas, comme on l'a cru souvent, sous la ville même de Rome, mais généralement entre la 4me et la 6me borne milliaire, séparées les unes des autres par les anciennes voies romaines qu'elles bordent pour la plupart ; des géomètres paraissent avoir été préposés au tracé du plan des catacombes romaines qui diffère notablement de celui des catacombes de Naples, de Syracuse et de Cyrène. Des constructions aussi étendues, aussi considérables ne pouvaient s'établir sans l'assentiment des Administrations romaines habituées à respecter les lieux de sépulture appartenant aux nombreuses associations de tous genres établies dans cette cité immense. Même des communautés d'indigents et d'esclaves s'unissaient ainsi afin d'assurer à leurs membres une sépulture convenable. On sait qu'avant l'an 64 de notre ère, il existait déjà à Rome une florissante confraternité chrétienne.

L'origine des hypogées chrétiens à Rome est entourée d'une obscurité profonde, mais il est de toute probabilité que les chrétiens convertis du judaïsme trouvèrent d'abord un lieu de repos dans les cimetières juifs, plusieurs catacombes israélites existant déjà autour de Rome. On y trouve aussi celle d'une secte hérétique découverte par Bottari et dont les peintures ont trompé Raoul Rochette en le portant à émettre l'opinion que les premiers chrétiens ornaient leurs nécropoles de peintures dont le sujet était de tous points emprunté à la mythologie païenne, erreur qui a été réfutée par Garrucci d'une manière péremptoire.

La série de découvertes faites dans les catacombes romaines pendant la dernière moitié du XIXe siècle restera l'incontestable honneur de J.-B. Rossi qui, en dirigeant les déblaiements et les recherches, suivit la méthode topographique, et dégageait successivement, d'abord le « *Martyrologium Hieronymiarum* », de la crypte de Ste-Lucine : puis, en 1851-1854, la découverte de la crypte dite « des papes » fut un des succès les plus brillants du savant infatigable, d'autant qu'elle est reliée, par un vestibule obscur, à la crypte que l'on a les meilleures raisons de croire être celle où reposait le corps de sainte Cécile.

Le grand mérite de J.-B. Rossi ne consiste pas seulement dans la découverte de ces sanctuaires, mais dans sa science de tous les documents et écrits de l'antiquité, qui lui ont permis d'identifier presque avec certitude la sépulture des saints martyrs dans les différentes catacombes explorées par lui.

L'inhumation dans les catacombes cesse et tombe en désuétude avec la paix de l'Église ; après l'invasion des Goths au Ve siècle, il n'en est plus question.

L'auteur examine avec soin les différents points qui mettent ces tombes souterraines en rapport, non seulement avec les origines de l'art chrétien, mais particulièrement avec

la disposition des temples et des principaux objets du culte. Dans plusieurs d'entre elles, on trouve le premier type de l'autel chrétien et ses formes primitives, d'autant que plusieurs tombes semblent avoir été établies avec l'intention d'imiter le sépulcre du Christ. Mais c'est surtout par leur décor plastique et pictural qu'il convient de considérer les catacombes comme le berceau de l'art chrétien, ainsi que par les objets d'art ou d'industrie décorative que l'on y a trouvés. Un certain nombre de ces peintures méritent à un haut point l'étude approfondie que plusieurs savants leur ont consacrée.

En abordant l'étude de la peinture chrétienne primitive, il importe de déterminer la nature de ses relations avec l'Église. Il y a un demi-siècle, on lisait encore dans la plupart des manuels de l'histoire de l'Église et de celle des arts, que le christianisme des premiers siècles était animé d'une grande antipathie pour les arts et en général pour la culture intellectuelle. La primitive Église, comme on semblait le croire depuis Luther et Calvin, était l'adversaire des manifestations de l'art : les chrétiens des premiers siècles étaient animés d'une sorte de haine contre l'art et les images ; cette aversion n'aurait été vaincue insensiblement que par l'infiltration des sentiments et des conceptions du paganisme au IVe siècle.

Cette doctrine de l'aversion que les chrétiens de la primitive Église auraient professée contre les beaux-arts, est la première fable et c'est l'une des plus pernicieuses, qu'il appartient à la critique moderne d'extirper de l'histoire.

S'il est exact de dire que le Christianisme est né au sein du Judaïsme, du moins en Palestine, où il a trouvé ses premiers adeptes et ses plus fervents disciples ; si l'on peut admettre aussi que la loi mosaïque condamnait les images et les paraboles, afin de préserver ses fidèles de l'idolâtrie qui les entourait de toutes parts, on ne saurait refuser aux Juifs tout sentiment et toute intelligence de l'art, puisqu'on en trouva les manifestations même dans les temples de leur culte, et dans leurs monuments ; mais les Juifs éloignés du sol de leur patrie ne pouvaient se soustraire à l'influence des arts cultivés chez les peuples avec lesquels ils allaient se confondre dans la vie quotidienne. On sait que chez les chrétiens, l'élément juif ne tarda pas à être absorbé et même à disparaître. Le Nouveau Testament ne proscrit ni ne recommande l'usage des images ; il ne pouvait donc être le point de départ de l'hostilité qui se serait déclarée contre elles ; quant aux néophytes qui, à Rome même, auraient abjuré le paganisme pour se convertir à la nouvelle religion, ils n'avaient certainement aucun motif de renoncer à la conception de l'antiquité concernant les beaux-arts, leur valeur, et le charme qu'ils apportent dans les relations de la vie chez l'homme civilisé. Assurément les contemporains d'Auguste et de Néron n'étaient pas des hommes qu'il était nécessaire d'habituer aux œuvres d'art par une éducation nouvelle. La sensibilité au charme de l'art des anciens Grecs, pour lesquels les créations imagées étaient un besoin, avait depuis longtemps pénétré la civilisation romaine. Dans la Rome d'Auguste, le temple, la maison et le tombeau, les édifices publics et privés, les habits et les bijoux, la vie et la mort de toute cette société gréco-romaine étaient comme imprégnées d'une atmosphère d'art : le membre de cette société, gagné à la religion du Christ, n'avait aucune raison, en recevant les eaux du baptême, de renoncer à cette conception et de se dépouiller de ce goût d'un esprit cultivé.

Ce sont les besoins de la théologie réformatrice qui ont forgé cette théorie de la haine de l'art des premiers chrétiens. Il convenait de la répandre au profit de la révolution religieuse qu'il s'agissait de faire triompher.

On s'est, à la vérité, évertué de démontrer, par l'opinion de quelques Pères de l'Église, l'aversion des premiers chrétiens pour les images, mais les passages cités en faveur de cette thèse, ne sont que l'expression de considérations personnelles, formulées parfois en vue d'un danger ou d'un abus à craindre; ils n'ont jamais pris le caractère d'une défense doctrinale.

Le tempérament sombre de Tertullien le portait naturellement à se jeter dans les bras du Montanisme, et son témoignage ne saurait être accepté comme l'expression de l'Église catholique africaine. Eusèbe, comme tous les Ariens déclarés ou cachés, réprouve les images du Christ. Cette opinion était fondée sur la doctrine du logos et de l'Incarnation ; elle s'est éteinte en quelque sorte dans la grande lutte de l'Église grecque contre les images, et enfin dans la religion de Mahomet. On peut admettre cela, mais on n'a pas le droit de confondre l'expression de l'Arianisme avec l'expression de la Chrétienté catholique. Même Tertullien et Eusèbe, malgré leur antipathie contre les images, confirment l'usage que, dès leur temps, on en faisait dans les églises. S. Épiphane aussi n'aimait pas les peintures dont il constate l'usage, mais son austère piété avait un caractère un peu étroit, qui s'est manifesté d'une manière fâcheuse dans la lutte engagée à propos des enseignements d'Origène.

La multiplicité et la nature même des peintures des premiers siècles aux catacombes suffirait d'ailleurs à réfuter péremptoirement cette doctrine.

Je ne suivrai pas l'auteur dans l'étude minutieuse à laquelle il se livre sur les peintures des catacombes, leur signification symbolique, leur caractère didactique. Il reconnaît, comme d'autres l'ont fait avant lui, que souvent la pensée chrétienne y apparaît voilée pour ainsi dire, sous les formes empruntées au classicisme païen. Notamment dans les motifs de décoration, l'artiste se met à l'aise, et les introduit avec beaucoup de sans-gêne dans son travail : le chrétien ne doit pas être choqué de trouver dans les peintures des catacombes, des *Putti* occupés aux vendanges ; des petits génies combattant les coqs ; d'autres tenant des flambeaux renversés ; l'Amour et Psyché, les dioscures, les griffons, les têtes de Méduse. La personnification du ciel, les divinités fluviales ; celles de la mer, des contrées ou des villes; les scènes pastorales ; des lièvres rongeant des fruits, des colombes et d'autres oiseaux... Tous ces motifs d'ornementation, en usage dans l'atelier des peintres païens, ont passé simplement dans celui des artistes chrétiens, qui en ont conservé la tradition. Celle-ci s'est maintenue longtemps, même après l'année 312, c'est-à-dire après que l'opinion publique, suivant la victoire de l'Église, s'était prononcée pour le Christianisme. Il en était de même pour d'autres habitudes d'atelier, comme Le Blant, par ses recherches, l'a rendu vraisemblable. Les traditions de ce genre se sont continuées jusque bien loin dans le moyen âge et même jusqu'à la Renaissance, qui les a souvent reprises sciemment.

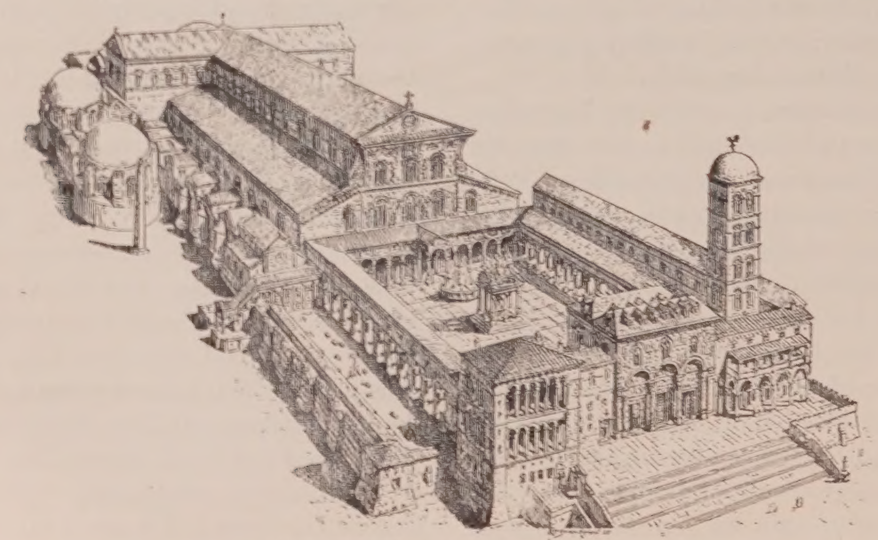
D'autre part, il convient, dans l'étude de ces peintures sépulcrales, de s'armer de quelque réserve, en présence de certains auteurs qui vont fort loin dans leurs interprétations symboliques. Plus d'une de ces dissertations ne prouve que l'ignorance des

auteurs dans l'explication de créations dues aux simples fantaisies décoratives des peintres. Ici encore, on fera bien de s'inspirer de l'opinion si judicieuse de Le Blant.

***

Le chapitre dans lequel l'auteur étudie les premiers essais de l'architecture lorsque l'Église, libre, est enfin sortie des catacombes, la construction des premières basiliques, leur décoration par la peinture en mosaïque, et l'art plastique, notamment dans les sarcophages, est très important, et c'est bien à regret que nous devons renoncer à en donner l'analyse pour ne pas allonger outre mesure notre étude du livre de Kraus. Son jugement en ce qui concerne cette période de l'art, peut se résumer de la manière suivante :

A côté de l'architecture des basiliques, la peinture en mosaïque des premiers siècles chrétiens apparaît comme la dernière flamme du génie des arts de l'antiquité prête à



L'église Saint-Pierre de Rome au moyen âge.

s'éteindre. L'art profane, depuis le temps d'Adrien, ne peut enregistrer qu'un état de décadence tantôt un peu ralenti, et tantôt plus rapide. Le temps de Constantin témoigne d'une rebutante barbarie des formes, et de l'épuisement complet de toute énergie dans la production des œuvres d'art ; mais nous remarquons comment dans la sculpture chrétienne du IVe siècle, la source prête à tarir des forces créatrices commence à bouillonner de nouveau ; cependant, dans les dernières années de ce même siècle, l'art du mosaïste apparaît comme le dernier héritier de l'art antique. Mais bientôt, la victoire définitive de l'Église sur le paganisme agonisant donnera à la conscience chrétienne un essor si joyeux, si plein de fraîcheur, que même la génération romaine de cette époque, vieillie et pourrie jusque dans les moëlles, se sentira animée d'un renouveau dans l'art, et, pénétrée du sentiment victorieux des âmes, imprimera comme un regain de jeunesse à ses créations.

***

Les études sur l'art byzantin sont loin d'avoir dit leur dernier mot, malgré les

hommes très savants qui, même dans les temps récents, ont cherché à débrouiller cette question compliquée. Dans l'opinion de Kraus, l'étude de l'art de Byzance pèse encore comme un nuage épais sur la science de l'histoire de l'art. On n'est pas encore d'accord sur l'influence exercée par l'art byzantin sur l'Italie, et réciproquement, sur l'action de l'Italie sur ce que l'on a appelé le byzantinisme. Les opinions des auteurs modernes sur ce point, sont fort divergentes.

Dans son origine, des commencements de Constantinople, c'est-à-dire depuis le temps de Constantin le Grand jusqu'au VIe siècle, l'architecture et les arts du dessin, encore entièrement sous l'influence de Rome, sont pénétrés des éléments latins.



Mosaïque de l'abside de Saint-Vitale à Ravenne. (D'après Garrucci).

Ce point est encore confirmé par Krumbacher, qui a étudié l'histoire littéraire de cette période. Selon lui, il ne pourrait même être question d'un empire byzantin ou romano-byzantin, qu'à partir de l'an 800. Après la séparation, sous Théodose, la moitié orientale de l'empire conserve encore l'organisme administratif, la langue et les lois romaines. Dans l'organisme judiciaire, le latin n'est que lentement remplacé par la langue grecque. Ainsi la collection des codes de Justinien conserve encore la langue et les formes romaines. Dans la numismatique, l'évolution se produit plus tard encore. Cependant, d'après le même auteur, c'est au VIIe siècle que l'esprit byzantin et la vie autonome se développent. Jusqu'à Justinien l'art de Constantinople conserve le caractère de grandeur et de liberté de l'art antique qui ne s'est pas démenti, même en servant d'expression à l'idée chrétienne.

Cependant le fondement antique de l'art de Byzance ne doit être ni exagéré, ni méconnu. L'étude de cet art ne peut être séparée du développement de l'existence politique et sociale du nouvel empire byzantin, depuis son commencement sous l'action de Constantin, jusqu'à sa complète transformation sous Justinien le Grand et Héraclius. Il s'y mêle bientôt quelque chose du génie byzantin.

Les travaux des nombreux savants qui ont étudié cette histoire ne permettent guère de s'arrêter à une conclusion définitive. Les recherches de d'Agincourt et de v. Rumohr ont vieilli. Parmi les études d'auteurs modernes il en est de haute valeur ; il faut citer particulièrement celles de Müntz, de Kondakoff, de Schlumberger, de Bayet, enfin d'Antoine Springer qui, s'appuyant surtout sur sa connaissance approfondie de la littérature byzantine, a apporté dans la controverse des éléments nouveaux.

Cependant l'apogée de l'art byzantin de la première période pour tous les auteurs se trouve toujours dans l'église de Sainte-Sophie. Au point de vue de son architecture, comme des arts décoratifs, elle demeure une œuvre unique, le monument le plus parfait auquel l'art byzantin pût atteindre et qui, naturellement, a exercé une grande influence, non seulement sur l'art de l'Orient, mais même sur l'Italie, comme en témoigne notamment St-Marc de Venise.

Toutes les manifestations de l'art byzantin, peinture des manuscrits, mosaïques, toreutique, et l'art textile qui dans le bas empire a pris un tel développement au point d'en faire parfois un rival de la peinture, sont examinées dans ce chapitre avec un soin et des détails qui prouvent à quel point Kraus s'est assimilé la littérature relative à cet art, tout en reconnaissant que le développement historique n'est pas encore établi sur des bases suffisamment solides pour permettre des conclusions définitives.

Enfin, dans le dernier chapitre de ce volume, l'auteur aborde un domaine peu étudié encore, où il apporte non seulement des aperçus nouveaux, mais des faits et l'examen de monuments intéressants dans leur rudesse. Il s'agit des premiers essais des peuples du Nord dans le domaine de l'art, de l'action éducatrice de l'Église, et enfin de l'Ordre de Saint-Benoît. Il débute par cette pensée empruntée à Arndt :

« Dans l'histoire du monde on discerne au milieu de la migration des peuples le sauvageon germain : dans sa force et sa vitalité, il apparaît comme le véritable plant, comme la pousse, sur laquelle la divine Providence pourra greffer le rameau qui produira les fruits les plus nobles, les plus délicats. Mais pour que le jeune arbre puisse faire éclore des fleurs et produire dans le jardin radieux de l'art des fruits répondant à la sève vivifiante qui le pénètre, des siècles de préparation lente mais féconde seront nécessaires.

« Les années de l'enfance doivent passer, avant que l'imagination soit capable de créer. »

***

Dans aucune des provinces du vaste empire de Rome son influence n'avait poussé des racines plus profondes que dans les Gaules. La civilisation romaine s'y est maintenue plus longtemps même que dans une grande partie de l'Italie. Les inscriptions qui, à Rome, disparaissent au VIIe siècle, se trouvent encore en Gaule jusqu'au VIIIe siècle déjà très avancé. Beaucoup d'autres marques témoignent encore de la conservation persistante de l'art et même des procédés techniques romains. Dans le détail, Milan semble avoir conservé une

influence marquée sur l'architecture ecclésiastique. La disposition cruciforme de l'église Ste-Marie d'Embrun (392) ; des Saints-Gervais-et-Protais à Tours (443-460) paraît avoir été inspirée par l'église des SSts-Apôtres de Milan (S. Nazaro al Corpo). Le même plan cruciforme avait été adopté pour l'église bâtie à Clermont (446-462) par l'évêque Namatianus, et à l'église Ste-Geneviève fondée à Paris, par Clovis, après 496. Cette disposition semble avoir lutté en quelque sorte, pendant une période, avec la forme basilicale ; adoptée pour l'église fondée par l'évêque Perpet en l'honneur de S. Martin, et après l'introduction de l'Ordre des Bénédictins en France, elle devient pour ainsi dire stéréotype. Elle se retrouve dans l'église St-Vincent à Paris (St-Germain-des-Prés) 543-558, dans St-Médard de Soissons, plus tard dans le couvent fondé à Meaux, en 628, à St-Denis, à Centula (St-Riquier près d'Abbeville), St-Wandrille près Rouen (648), Jumièges (655), Corbie, etc.

Les écrits de Grégoire de Tours (573-595), l'historien des Francs, forment la source la plus importante pour l'étude des églises contemporaines bâties à Tours par l'évêque Perpet, et que le chroniqueur lui-même a en partie reconstruites. Il décrit d'autres sanctuaires et donne des indications précieuses sur leur disposition et leur décor. Il nous transmet à cet égard un fort joli renseignement qui mérite d'être noté. Lorsque l'évêque Namatius reconstruisit son église, la femme fort âgée qui avait été son épouse, et qui maintenant avait pris la robe des veuves (veste nigra) voulut aussi se signaler par une fondation. Dans un faubourg de la ville, elle fit construire une église consacrée à S. Étienne, et la décora de peintures. Afin de réaliser plus complètement sa pieuse conception, elle faisait elle-même aux peintres la lecture dans un livre qui décrivait les sujets à traiter *(quam cum fucis colorum adornare velit, tenebat librum in sinum suum, legens historias actionis antiquas, pictoribus indicans, quas in parietibus fingere deberent).* C'est là, ce me semble, un joli sujet de tableau à indiquer à nos peintres modernes.

L'ornement intérieur des temples chrétiens ne se bornait pas aux peintures murales ; il était encore rehaussé par des tentures de tissus précieux et des tapis.



Ivoire, autrefois dans la collection du Cte de Bastard (d'après DIDRON, *Annales archéologiques*).

A cette époque se produit pour la première fois un fait qui restera longtemps isolé : c'est l'importance que peut prendre dans le développement des beaux-arts le culte d'un saint célèbre et devenu populaire. On sait que la basilique dédiée à S. Martin de Tours, vers 470, devint la proie des flammes, en 558. Un document parvenu jusqu'à nous fait connaître les scènes qui y étaient représentées par la

peinture, et qui, d'après un poème de S. Paulin de Périgueux, avaient un but didactique. Les thèmes des peintures y sont énumérés : un certain nombre d'entre eux sont empruntés aux évangiles, toutefois il s'y trouve aussi une série de scènes qui semblent se rapporter directement à la légende de S. Martin de Tours. Ce n'est pas seulement le temple où se trouvait la sépulture du saint, c'est encore l'église épiscopale, que l'on confond souvent avec celui-ci, qui, par son décor pictural, raconte l'histoire du saint Apôtre des Francs. Cette église, également dévorée par un incendie en 589, fut reconstruite et ornée somptueusement par Grégoire de Tours, et son ami, le poète Venantius Fortunatus, composa les vers explicatifs de ces peintures murales, dont l'indication des sujets nous est ainsi conservée. Les scènes forment un cycle de tableaux de la vie et des miracles de S. Martin.

C'est que, plus que tout autre messager de la bonne nouvelle, S. Martin avait travaillé à gagner définitivement le Nord des Gaules au Christianisme. Le monastère fondé par lui devint pour une longue suite de siècles le centre de la vie, le foyer de l'action monastique. Les églises innombrables portant son vocable, — la France seule en compte 3665, — témoignent de la popularité du culte voué au saint, qui ne tarda pas à pénétrer aussi en Allemagne. Les arts plastiques se sont également emparés de son nom et de ses actes. Les lettres de S. Paulin de Nole nous apprennent que son ami Severus avait fait peindre l'effigie de S. Martin, décédé depuis peu d'années, dans le baptistère de Primuliacum, vis-à-vis de celle du poète. Le culte de Martin s'étendit bientôt à l'Italie ; au témoignage de Venantius Fortunatus, les murs de l'église Ste-Justine à Padoue célébraient ses miracles ; dans celle des SSts-Jean-et-Paul à Ravenne on voyait son effigie. De nombreux témoignages de même nature pourraient être rapportés. Mais il y a lieu de noter qu'il faut descendre jusqu'au XIII[e] siècle, jusqu'à S. François d'Assise, pour trouver un thaumaturge d'une popularité aussi universelle ; dont la vie ait inspiré au même point les peintres et les statuaires, et qui ait pris une telle importance dans le domaine de l'art.

Il ne reste guère que des souvenirs des monuments érigés du temps de Grégoire de Tours; il ne nous est parvenu en général que peu de monuments antérieurs à l'époque carolingienne. Notre auteur les fait connaître, en parcourant les régions de l'Europe où commençaient à se répandre les lumières du Christianisme. Cependant quelques points intéressants seraient à signaler. Notons, en passant, ces croix saxonnes élevées sur de hautes stèles, comme la croix de Ruthwell, dont le soutien est couvert de rinceaux et d'anciennes poésies ; ces croix, érigées sur des lieux élevés, alors qu'il n'y avait pas de temples dans ces régions, et qui, visibles au loin, indiquaient aux chrétiens nouvellement convertis, un lieu de réunion en plein air, pour le saint sacrifice.

* * *

Mais il faut se borner, et conclure ce long et cependant bien incomplet examen du premier volume de l'ouvrage de Kraus, en lui empruntant la page par laquelle, en annonçant l'influence de l'Ordre des Bénédictins qui vient d'être fondé, il termine le premier volume de l'Histoire de l'art chrétien.

« Nous voyons bientôt, en Angleterre comme sur le continent, la règle de S. Colomban remplacée par la règle plus tempérée et plus rationnelle de S. Benoît. Ce fut une grande conquête que la victoire remportée par la politique de modération

sur l'extrême rigorisme. Il fut démontré ici, comme cela apparaît souvent dans l'histoire de l'Église, qu'une œuvre grande et durable ne peut s'élever que sur le fondement de la mesure et de la raison. A partir de ce moment, l'Ordre Bénédictin porte pour ainsi dire sur ses épaules et pendant une période de cinq siècles, la civilisation de l'Europe. De ce poids énorme, les beaux-arts composent la portion la plus aimable, la plus délicieuse.

« La règle de S. Benoît, dans son chapitre 57, parle déjà des artistes de l'Ordre, auxquels elle commande la plus grande modestie, et le détachement de soi-même. Le passage est de la plus haute importance parce qu'il indique dès l'origine la nature des rapports de l'Ordre avec le monde des arts. Peu de temps après Benoît, on voit apparaître Cassiodore, lequel, bien que n'appartenant pas lui-même à l'Ordre, peut être considéré comme son second fondateur. C'est lui qui établit des monastères dans les Calabres et y organise des ateliers pour la copie et l'ornementation, au moyen de miniatures, des manuscrits, et pour la peinture en général. A partir de ce moment commencent ces générations ininterrompues de calligraphes, de miniaturistes, de peintres, de sculpteurs et d'architectes qui se succèdent dans l'Ordre. »

Jules Helbig.



Orfèvrerie et Emaillerie.

Mobilier liturgique d'Espagne [1].

Le retable de San-Miguel in Excelsis (Navarre).



OUS n'avons pas voulu, — et pour cause, — que les petits monuments du mobilier liturgique fussent étudiés, dans ces pages, d'après un ordre bien rigoureux, d'après un plan préconçu qui fixât l'étendue des descriptions, des comparaisons, etc. Et nous pouvons, de la sorte, présenter ici, pour clore la série des œuvres de Limoges, une pièce d'orfévrerie et d'émaillerie qui est assurément une des plus importantes que le moyen âge nous ait léguées. Nous l'avons fait connaître rapidement dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* [2]; mais elle a droit à une étude quelque peu développée, et nous la livrons maintenant aux lecteurs.

Voilà bientôt quatre années que le docte académicien D. Enrique S. Fatigati nous envoyait une reproduction du retable qui se trouve dans le *santuario de San-Miguel in Excelsis*, — un humble oratoire, juché au sommet du mont Aralar, en Navarre. La petite image était de dimensions bien réduites et n'offrait pas la netteté suffisante pour permettre d'apprécier totalement le caractère de l'œuvre et de la rattacher à un centre artistique. Elle n'en fut pas moins une précieuse indication et, à dater du jour où nous la reçûmes, le désir de voir ce retable nous hanta quelque peu. En entrant en Espagne (avril 1901), nous filâmes d'abord vers le mont Aralar. Nous ne raconterons point nos pourparlers avec un *capellan* méfiant et peu civilisé, qui prétexta un voyage pour nous refuser l'autorisation de voir et d'étudier le monument confié à sa garde. Nous passerons de même sur l'humiliation que ressentirent, du refus opposé à notre demande, les religieux Augustins de Valladolid auxquels nous racontâmes bientôt notre insuccès. L'un d'eux, le vénérable P. Tirzo Lopez, écrivit en notre faveur à l'évêque de Pampelune, dans le diocèse duquel se trouvait le sanctuaire de San-Miguel. Le pontife daigna nous faire savoir lui-même qu'il nous donnait l'autorisation d'examiner et de reproduire la fameuse *tabula altaris*... et, quelques semaines après, nous étions, de nouveau, à Huerte-Araquil, le village le plus rapproché de l'oratoire.

Après deux heures de chevauchée, nous arrivions à l'ermitage. Nous fûmes admis dans l'hôtellerie, une sorte de petite forteresse aux murs solides, aux portes basses, aux petites fenêtres grillées, d'où la vue s'étend sur un splendide panorama, formé des montagnes et des vallées de la Navarre. Nous allions rester là pendant quatre jours.

La chapelle fait partie de l'ermitage. En pèlerin, d'abord, nous y priâmes le prince de la milice céleste, vénéré depuis bien des siècles, sur la cime de cette montagne. Puis on ouvrit les deux volets d'une belle armoire toute neuve, vrai type de grand coffre-fort, qui était fixée contre le mur d'une abside, au-dessus d'un autel... et le retable se montra tout entier. La réalité dépassa nos espérances. On ne saurait se figurer l'impression que peut produire, sur

1. V. la *Revue* de janvier et de mars 1903.
2. Num. du 10 février 1903, p. 152 et s.



Retable de San-Miguel in Excelsis (détail).

des montagnes sauvages, loin des foules et dans un humble sanctuaire, une grande pièce aux figures hiératiques, sur laquelle des émaux superbes se mêlent à l'or et aux pierreries, pour former un ensemble éblouissant de beauté.

C'est alors, bien plus qu'en un musée, qu'on est saisi et touché, qu'on peut admirer à son aise, sans craindre la fatigue ou l'ennui. Vraiment, rien ne vaut, pour un chef-d'œuvre, comme de rester, à condition qu'il soit apprécié, dans le cadre, même très humble, pour lequel il a été exécuté. Un monument des âges de foi, comme le retable dont nous nous occupons, n'est parfaitement à sa place que dans le sanctuaire auquel il a été offert par de généreux bienfaiteurs. Il est la richesse du lieu, la gloire d'une région, la propriété même de l'Église.

Le frontier ou *retrofrontale* de Saint-Michel in Excelsis mesure 2 m. de long et $1^{m},14$ de haut, depuis le bas jusqu'à la partie surélevée qui se remarque en tête. Il se compose, comme tant d'autres pièces d'orfévrerie médiévale, d'une âme en bois et d'un revêtement de nombreuses plaques de cuivre, dorées, émaillées ou gemmées.

Le panneau du milieu est évidemment le plus important, avec sa Vierge-Mère, très digne, un peu raide même, et à la figure ascétique, qui tient, devant elle, le divin Sauveur, bénissant d'une main et portant, de l'autre, le livre de la doctrine. Notre-Dame est assise sur un coussin qui domine un arc-en-ciel, et ses pieds reposent sur un *scabellum*. A sa droite, à la hauteur de l'épaule, l'étoile de l'Épiphanie ; au-dessus l'alpha et, en face, l'oméga. Une bordure, en relief, festonnée et garnie de pierres en cabochons, entoure la superbe plaque qui est accompagnée, dans les écoinçons, des quatre symboles évangélistiques.

De chaque côté de ce panneau central, une double arcature abrite, au premier étage, six apôtres ; en bas, à droite de la sainte Vierge, les trois rois mages, couronnés, portant leurs offrandes et tournés vers l'étoile qui leur indiqua la route à suivre et l'endroit où était le Sauveur. A gauche, un ange, — probablement saint Michel, auquel est dédié l'oratoire — puis une femme nimbée et un roi.

L'étroite zone supérieure porte une croix, formée de gros cristaux de roche ; deux apôtres se tiennent, de chaque côté, et le reste est garni de dix-huit médaillons convexes, des plus intéressants, sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure. Enfin, un bourrelet de cuivre contourne le retable, en guise d'encadrement.

Bien des fois l'œuvre de San-Miguel nous a fait songer à une autre grande pièce d'autel, au frontal de Silos, qui est maintenant la merveille du musée de Burgos. « De part et d'autre, les personnages émaillés à plat ont des têtes en relief, des mains et des pieds réservés sur les plaques d'excipient, et quelque peu ciselés [1]. Au point de vue de l'émaillage, les deux monuments comportent le cloisonné à la taille d'épargne, mais avec une différence notable dans les procédés techniques. A Saint-Michel in Excelsis, les plis des vêtements offrent deux couleurs juxtaposées, sans filets intermédiaires. La Sainte Vierge, par exemple, porte une robe bleu-ciel, rechampi de blanc, puis un premier manteau, vert éclairé de jaune, et un second, bleu-indigo éclairé de bleu-turquoise. A Burgos, cette juxtaposition n'existe pas. Un manteau y est entièrement bleu-noir ou bleu-turquoise ; une robe entièrement vert-olive, sauf l'orfroi

1. Les pieds sont ainsi réservés, quand ils sont nus ; ceux de la Vierge, du roi et de la reine qui se voient sur la zone inférieure, ainsi que ceux des trois Rois Mages, sont émaillés.

qui est, alors, séparé par une cloison réservée ([1]) »

L'opération d'émaillage qui se voit sur le retable peut être regardée comme un perfectionnement, si on ne considère que la multiplicité du travail et la difficulté vaincue ; mais le procédé plus simple que l'on constate à Burgos est également plus puissant, plus net comme effet décoratif.

Une autre différence encore. Les plaques du retable, sur lesquelles se détachent les différentes figures, sont convexes, et leurs fonds d'or entièrement garnis de petits rinceaux gravés au trait ([2]), alors que, sur les panneaux de Burgos, tout à fait plats, des rinceaux du même genre sont obtenus par un vrai travail de ciselure, et forment seulement, sur les fonds unis, des bandes que l'on dirait passées derrière les personnages.

Il est, sur le frontier de San-Miguel, un détail ravissant qu'il convient de signaler d'une façon particulière ; c'est la bordure émaillée qui épouse les contours de la grande plaque de la Vierge : bande gros-bleu, à étoiles d'or, bordée, des deux côtés, d'un galon festonné, bleu clair, rechampi de blanc ([3]). Il n'y a là aucune recherche bien extraordinaire et, cependant, l'effet de la partie centrale y gagne infiniment, comme délicatesse et somptuosité. L'arc-en-ciel qui supporte le coussin est semblable. Un encadrement ciselé qui contourne cette belle plaque et qui la relie au champ d'or du panneau, rappelle beaucoup celui qui borde une plaque du musée de Cluny (autrefois dans la collection Spitzer) ([4]). D'ailleurs la composition générale des deux cuivres polychromés est la même et la comparaison ne pourra manquer d'être intéressante pour ceux qui seront tentés de la faire.

Les têtes des personnages et des quatre symboles évangélistiques sont en haut relief, nous l'avons déjà dit ; celles du roi et de la femme nimbée, sa voisine, n'appartiennent pas à des modèles aussi communs que les têtes d'apôtres ; mais la figure de Marie est encore plus caractéristique et fait songer à celle d'une autre Vierge bien connue ; la vierge de Beaulieu (Corrèze) ; le type semble le même, bien que les deux pièces ne remontent pas à la même époque.

Notons également que les fûts des colonnettes comportent de beaux fleurons ajourés, mais que leurs bases et leurs chapiteaux sont vulgaires et pesants. — Les menus rinceaux, gravés sur les plaques à personnages, se retrouvent sur les bandes gemmées qui séparent les arcatures dans le sens de la longueur, sur celles qui forment les cintres et sur l'encadrement festonné du médaillon central. — La plupart des pierres (cristaux de roches, agates, jaspes, turquoises, etc.) qui ornent ces bandeaux, sont taillées en cabochon ; quelques-unes présentent une arête, dans le sens de la longueur. Sauf pour quelques rares cristaux de roche, ajoutés au XVIIIe siècle, la monture se compose d'une bâte sans griffes.

Quant aux dix-huit médaillons bombés qui se voient tout en haut du monument, ce sont de petites pièces qu'on rencontre sur bien peu d'œuvres limousines ([1]), et qui forment, ici, une magnifique collection. Leur diamètre varie de sept à huit centimètres. Les personnages, les animaux et les enroulements feuillus qui les décorent, s'enlèvent

1. *Le Retable de San-Miguel in Excelsîs* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1903, p. 154).

2. Nous avons expliqué dans *L'ancien Trésor de l'Abbaye de Silos* (p. 57), que les éléments constitutifs de cette décoration viennent de l'art byzantin qui a dû, lui-même, les emprunter aux monuments coptes ou arabes de l'Egypte.

3. Ce galon encadre les douze plaques principales.

4. *La Collection Spitzer*, t. I, *Orfèvrerie*, pl. III.

1. Le coffret de Sainte Foi (Trésor de Conques) et la châsse de Bellac (Haute-Vienne) sont ornés de médaillons convexes, plus anciens que les nôtres (cf. E. Rupin : *L'Œuvre de Limoges*, pl. I, IV, et V).



Retable de San-Miguel in Excelsis (détail).

sur des fonds bleus ; ils ont été réservés et gravés de traits multiples qu'on a incrustés d'émail rouge, à la façon des nielles. Les bouches, par exemple, les nez, les yeux, les côtes des personnages et des animaux, puis certains détails des tiges et des feuilles sont exprimés par ce travail de gravure et d'émaillage. Des animaux, les uns affrontés, les autres opposés, une sorte de reptile mordant la queue d'une bête fantastique, un dragon menaçant un homme nu, un chasseur poursuivant une chimère, tels sont les différents sujets, très originaux, au point de vue de la composition et très hardis, comme dessin, que nous offrent les médaillons du retable de San-Miguel.

Bien rares, même en Espagne, sont les auteurs qui se sont occupés de notre *tabula altaris*. Le P. Thomas de Burgui en a dit quelque chose dans son Histoire de Saint-Michel in-Excelsis (1). Mais l'auteur appartient au XVIIIe siècle, et le bon sens faisait, alors, si communément défaut quand on parlait d'un monument médiéval, qu'on ne sera pas surpris outre mesure de ce qu'a lu l'auteur sur le *volumen* de l'ange (panneau central). On y voit l'inscription suivante :



Fig. 11. — Inscription sur le retable de San-Miguel in Excelsis.

Le P. de Burgui l'a traduite : *Anno Christi 1028* (Λ pour *Anno ;* + pour *Christi ;* les quatre signes suivants seraient la date 1028) ; et, comme cette année-là correspond au règne de D. Sanche-le-Grand, l'historien prétend que le haut personnage, figuré à gauche de la Vierge et à l'extrémité de la zone inférieure, représente le roi D. Sanche III ; la femme nimbée, qui est près de lui, est naturellement sa femme doña Munia.

D. Pedro Madrazo croit aussi à la représentation des deux mêmes personnages (1). Mais alors, le retable étant une œuvre du XIe siècle, et l'école de Limoges n'existant pas encore (dit l'auteur), le monument doit être attribué aux praticiens des bords du Rhin, instruits dans l'art de l'émaillerie par les artistes de l'Orient. Nous traduisons quelques passages de l'article auquel nous faisons allusion : « Il n'y a pas d'indices que, dans le premier tiers du XIe siècle, l'art de l'orfévrerie et de l'émaillerie fût assez avancé dans les domaines de D. Sanche, pour produire des œuvres comme celles qui nous occupent... L'art de l'émailleur était encore à naître en France ; l'apparition de la fameuse école de Limoges devait tarder deux siècles ; et déjà, les écoles de Cologne et de Verdun produisaient de précieux émaux, grâce à l'impulsion de l'impératrice Théophanie... De l'une de ces écoles vient sûrement notre magnifique *tablero* de San-Miguel-in-Excelsis, — premièrement parce qu'il n'y avait en Europe, au moyen âge, que les artisans grecs, à la fois graveurs, ciseleurs et émailleurs, qui fussent capables de dessiner ces figures, d'idéaliser les draperies... ; secondement, parce que ce n'est que dans les émaux rhénans du XIe siècle qu'on rencontre les caractères qui distinguent notre retable (ou frontal) des produits les plus célèbres de Limoges... ; troisièmement, parce que les écoles du Rhin (Cologne et Verdun) étaient

1. *San Miguel-in-Excelsis representado como principe supremo de todo el reyno de cielo y tierra, y como protector excelso aparecido y adorado en el reyno de Navarra*, 1774.

1. *El Retablo de San-Miguel-in-Excelsis* (*Museo español de antigüedades*, t. VI, 1875, p. 415 et s). L'auteur a reproduit une partie de l'article dans son ouvrage : *Navarra y Logroño*, t. II, p. 166 et s.

seules à produire des émaux bleu-turquoise, rouge vif et noir, autant d'émaux qui se rencontrent sur les figures du retable. » Et c'est ainsi qu'un article peut n'être qu'un tissu d'erreurs ! D. Pedro Madrazo, cependant, est un écrivain sérieux et bien connu. On sera donc légitimement surpris qu'il ait été influencé à ce point par une opinion purement fantaisiste. T. de Burgui, voulant expliquer le problème de l'inscription, ne l'a fait qu'à l'aide de son imagination. Il importait, pour un historien du XIXe siècle, de se mettre en garde contre un procédé qui n'a rien de scientifique. En tous cas, on ne peut lire, sur le phylactère de l'ange, l'année 1028 qui n'a aucune raison d'être, le retable ne remontant qu'au XIIIe siècle, — première moitié sans doute, — nous en appelons aux connaisseurs en émaillerie [1].

Quant à l'inscription, de lecture assez difficile, nous le voulons bien, elle forme un nom aussi simple que naturel. Il faut supposer que la main de l'ange qui tient le phylactère, est posée sur la première lettre de cette inscription qui doit être une M ; rétablissons-la ; supprimons les points qui séparent les lettres et nous obtiendrons :

MΛ+1028

Fig. 12. — Inscription présumée, sur le retable de San-Miguel in Excelsis.

La croix qui, d'après le P. de Burgui et D. Pedro Madrazo, remplace le nom du Christ, est un T avec tige principale dépassant la barre transversale (l'exemple n'est pas unique), et alors nous avons MATIOS, le nom de l'évangéliste toujours figuré par l'ange, — un nom augmenté d'un B retourné, — peut-être un E *(vangelista)*, — un nom quelque peu défiguré, sans doute, à cause de la difficulté qu'offrait le travail de réserve des petites lettres, sur un champ si restreint, — mais enfin nous l'avons [1].

1. D. Pedro Madrazo s'est demandé si l'inscription ne voulait pas dire : *Angelus Christi Joannes Baptista*. Il n'y a pas lieu de s'arrêter à cette lecture aussi fantaisiste que celle du P. T. de Burgui.

Nous dirons peu de chose des deux personnages qu'on a désignés sous les noms de D. Sanche-le-Grand et de doña Munia ; l'un représente un roi, sceptre en main, coiffé d'une calotte à côtes, vêtu d'une tunique assez courte et d'un manteau doublé de vair. La femme, tournée vers lui, est nimbée, et tient, de la main droite, une tige très courte, fleuronnée et qui répond peut-être aussi à un sceptre. Nous nous bornons à cette description sommaire, puisque nous n'avons pas encore les moyens de savoir quels sont les deux dignitaires.

Et maintenant, à quel centre artistique convient-il d'attribuer le retable ? Assurément à celui de Limoges qui existait depuis longtemps, au XIIIe siècle. Les têtes en bosse, placées sur des personnages figurés à plat [2], les rinceaux d'un certain style, gravés, feuillus et tapissant complètement des bandes ou des plaques, puis la prédominance des émaux bleus, depuis le bleu très sombre jusqu'au bleu tendre, sont propres aux travaux limousins et, précisément, nous avons tout cela sur notre table d'orfévrerie. Ces caractères distinctifs sont très connus aujourd'hui, grâce aux ouvrages, notamment de MM. de Linas, Molinier et Rupin [3]. Il est donc inutile d'insister.

1. Il n'est guère besoin de rappeler que les inscriptions du moyen âge étaient souvent défectueuses et que l'adjonction d'une lettre ou d'un signe quelconque n'était pas chose insolite pour les artistes, quand il s'agissait de garnir un vide.

2. Nous nous permettons de rappeler que les œuvres rhénanes ou mosanes n'offrent jamais de têtes en relief, sur des corps représentés à plat.

3. Aux ouvrages de MM. de Linas et Rupin, déjà cités, nous ajoutons le manuel de M. Molinier : *L'Émaillerie*, qui explique d'une façon très claire quels sont les caractères des œuvres limousines.



Retable de San Miguel in Excelsis (travail limousin, XIII[e] siècle).

Notons seulement, en faisant allusion à un passage de D. Pedro Madrazo, que l'émail bleu-turquoise abonde sur les œuvres de Limoges, autant ou plus que sur les produits de Cologne et de Verdun, et que l'émail noir ne se rencontre pas sur le petit monument de San-Miguel ; le rouge y est employé maintes fois pour les détails : nimbes, chaussures, livres, *scabellum* de la Vierge.

L'article de cet écrivain est accompagné, dans le *Museo español* d'une planche hors texte, chromolithographiée. Nous la connaissions depuis dix ans et plus ; mais nous n'avions pas songé, en l'examinant, que le chef-d'œuvre reproduit pût appartenir à notre art français, tellement le dessin et le coloris sont arbitraires et fantaisistes. A ne voir que cette planche aux personnages parés, plus d'une fois, de l'ὠμοφόριον et de l'ἐπιτραχήλιον des Grecs, nous considérions le retable comme une œuvre byzantine. Il se peut que le sanctuaire du Mont Aralar doive à cette reproduction d'avoir vu, il y a quelques années, un peintre, envoyé des extrémités de la Russie, pour copier soigneusement cette œuvre d'art qu'on devait supposer, là-bas, de style russe ou byzantin.

Voici, maintenant, le texte d'une inscription espagnole du XVIII[e] siècle (lettres d'or sur fond bleu), qui longe la partie inférieure du retable :

Este precioso Retablo de Laminas de metal dorado y esmaltado con su Ymagen de la Virgen del Sagrario de la Cathedral de Pamplona ā que es anexo este Santuario de San Miguel, estubo antiguamente en la obscuridad de su Capilla, de donde se saco, se limpio en Pamplona, y para que su Vista mueba a deuocion, fue colocado assi en esta Capilla maior en el año 1765.

Nous avons là plusieurs données intéressantes : 1° Le nom de *retable* est donné à notre pièce d'orfévrerie et d'émaillerie. Puisqu'il en est ainsi et que telle est, au moins depuis 1765, la destination du précieux monument, nous l'avons, nous aussi, appelé un *retable ;* mais il est très possible qu'il ait servi d'abord de *frontal* ou de devant d'autel, comme la célèbre *Pala d'oro* de Saint-Marc de Venise. — 2° Le petit monument de San-Miguel n'a pas toujours occupé la place qui est sienne depuis 1765 ; il était autrefois dans un ancien et très petit oratoire qui est encore conservé et qui est renfermé dans la chapelle moderne. — 3° Ce retable fut envoyé à Pampelune, au XVIII[e] siècle, afin d'y subir un nettoyage, et c'est après cela qu'on le fixa au-dessus de l'autel majeur de la grande chapelle. Ajoutons qu'on ne se borna pas au nettoyage dont il est ici question. Toute la zone supérieure, en effet, présente un fond de cuivre d'apparence beaucoup moins ancienne que le reste ; c'est sur ce métal que les médaillons bombés, les quatre apôtres et les cristaux de roche dessinant une croix ont été appliqués. Les bâtes de ces cristaux sont également modernes ; un examen attentif nous a même révélé, à travers un des gros cabochons de cette croix, une gravure du XVIII[e] siècle, figurant un génie ailé, à chevelure abondante, et tenant une bande d'étoffe des deux mains. Il est donc probable que l'ouvrier de Pampelune a relevé notre *tabula altaris*, dans sa partie supérieure.

Tel est ce monument superbe, moins puissant que celui du musée de Burgos, tant au point de vue du coloris que de la composition, mais d'un travail plus considérable, d'un aspect aussi riche et plus délicat, d'une plus parfaite conservation, enfin d'une beauté et d'une dimension qui en font une des pièces les plus remar-

quables du mobilier liturgique, au moyen âge.

On devinera sans peine que la vue de cette grande œuvre religieuse nous fit ardemment désirer de la reproduire en photographie, pour la publier dans quelque belle Revue française. Malheureusement l'oratoire était fort obscur et la faible lumière pénétrant dans l'abside, par deux petites baies minuscules, venait se briser contre les volets du retable. L'opération photographique nous sembla donc impossible. Après maintes réflexions et maints désirs, nous hissâmes pourtant l'appareil sur un échafaudage bien vite improvisé, et nous posâmes une demi-heure d'abord, puis une heure. Les résultats furent déplorables. Nous dûmes affirmer aux gens de l'ermitage que les vantaux de l'armoire, interceptant la lumière, empêchaient absolument de réussir et, après différentes explications, nous nous mîmes en mesure de dévisser les volets, malgré les protestations d'un vieux petit Espagnol qui remplaçait, là-haut, le chapelain titulaire. Les vantaux descendus, nous opérâmes à différentes reprises et, après *deux heures* et *deux heures et demie* d'exposition, pour chaque plaque, nous obtenions des clichés suffisants, mesurant $0^{m},24$ sur $0^{m},30$. Ce sont eux qui permettent de donner ici plusieurs reproductions.

Est-il besoin d'ajouter qu'après avoir photographié et étudié le retable tout à notre aise, nous fixâmes soigneusement les volets à la place qui leur était assignée ?... et tout le monde fut content, même le petit Espagnol que notre résolution avait indigné, peu d'heures auparavant.

Dom E. Roulin.



La châsse de l'Escurial et le martyre de saint Thomas de Cantorbéry.

LA châsse que nous publions *(fig. 1)*, se trouve dans la *Camarin* de sainte Thérèse, à l'Escurial, — une chambre, ainsi dénommée, parce qu'elle renferme de précieux manuscrits ayant pour auteur la grande réformatrice du Carmel. Cette fierte limousine est là, en compagnie d'un bon nombre d'objets des derniers siècles, que nous avons négligés intentionnellement,— en compagnie, aussi, d'un beau diptyque en



Fig. 1. — Châsse limousine, XIIIe siècle. (Monastère de l'Escurial.)

ivoire, appartenant à l'art français du XIVe siècle, et d'un coffret en os, très remarquable, qui remonte peut-être au XIe siècle.

Cette châsse mesure 0m,165 en hauteur et 0m,124 en longueur. Elle n'a rien, ni dans sa forme, ni dans sa facture, qui ne soit très

connu. Nous avons ici, comme presque toujours, le sarcophage muni d'un toit à deux versants, surmonté d'une crête ajourée. Les personnages se détachent en cuivre ciselé. Les têtes, fortement saillantes, sont fondues et rapportées. Le champ, sur la face principale et sur les deux pignons, est émaillé de bleu-ciel ; en plus, la caisse porte un semis de rosaces polychromes. Cette partie antérieure présente, en bas, une scène de martyre, avec autel émaillé de bleu-clair, rechampi de blanc ; le linceul, dans l'ensevelissement du saint, est traité de la même façon ; le cercueil est vert, éclairé de jaune. Deux apôtres se tiennent debout, sur les deux flancs que coupent des bandes bleu-clair, dans le sens de la largeur. En arrière de la châsse, le petit panneau du bas a disparu ; sur le toit se développe un tapis à rosaces vertes et à disques bleus, ornés, au centre, d'un pois rouge.

Il est bien clair qu'au point de vue de l'iconographie, les deux scènes qui se voient sur la caisse et sur le toit du petit édifice, sont intimement liées ensemble. La scène du haut représente la sépulture du saint martyr, dont les artisans limousins ont retracé la mort, sur le panneau inférieur. Et ce martyr, vêtu de la longue robe talaire et portant la couronne en tête, qu'est-il, sinon un roi, surpris près de l'autel et présentant aux assassins, comme seule arme de défense, la croix, symbole de rédemption ? Telle est, n'est-il pas vrai, la première pensée qui s'offre à l'esprit, quand on considère le personnage principal, auquel un assassin s'apprête à trancher la tête. La *capse* du XIIIe siècle pourrait donc représenter le martyre d'un saint Wenceslas, d'un saint Canut [1] ou de quelque autre monarque.

Il ne nous répugne nullement de croire à cette composition où les artistes, il faut le reconnaître, n'ont pas donné au saint des caractéristiques bien spéciales, bien déterminées. Mais, gageons-le, ceux qui se sont occupés de l'iconographie des châsses de Limoges, verront, sur la nôtre, le martyre de saint Thomas Becket, tellement la scène qui occupe le panneau inférieur, ressemble à la mort de l'illustre prélat, figurée par les orfèvres émailleurs sur un bon nombre de fiertes qui sont parvenues jusqu'à nous (cf. *fig. 2*).

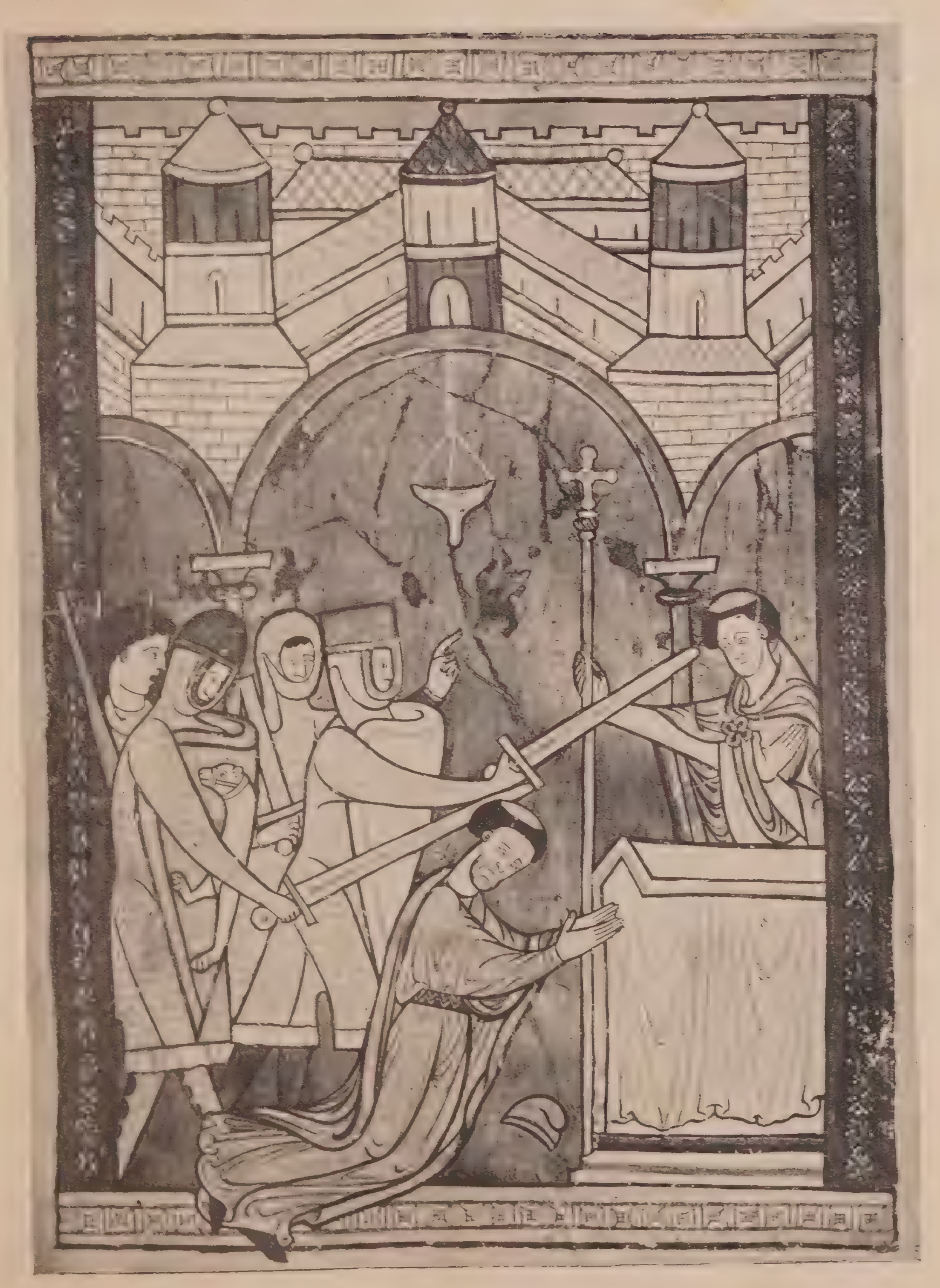
Voici d'ailleurs les données exactes de l'histoire, données sommaires, mais suffisantes, pour éclairer la question iconographique ; nous les empruntons à Dom L'Huillier [1], qui a soigneusement utilisé, dans son récit, les travaux des Catholiques et des Anglicans d'Outre-Manche, surtout les *Materials* [2], publiés par le gouvernement anglais.

Soldats et chevaliers d'Henri II avaient envahi le monastère de Saint-Augustin de Cantorbéry, près duquel se trouvaient les appartements de l'archevêque Thomas Becket. Quelques religieux et serviteurs, justement effrayés du danger que courait leur maître, l'entraînèrent, à son corps défendant, vers la basilique où ils avaient espoir de le protéger. Le pontife dut céder, mais en réclamant, du moins, que sa croix primatiale fût portée devant lui. Vers cinq heures du soir, et après divers incidents que nous omettons, quatre chevaliers de la maison du roi qui avaient formé le complot d'en finir avec la vie de Thomas, se précipitèrent dans l'église, suivis de quelques

1. Saint Canut est mort d'un coup de javelot ; mais un assassin le blessa d'abord, à l'autel, à coups de glaive ou de poignard.

1. *Saint Thomas de Cantorbéry*, Paris, 2 vol., 1891-92.

2. *Materials for the history of Thomas Becket Archbishop of Canterbury*. 7 vol., Londres, 1875-1888.



Martyre de saint Thomas de Cantorbéry. Ms Harléien, 5102, p. 32 r.
(Musée britannique.)

miliciens. Les quatre conjurés avaient l'épée en main, tout en gardant les haches avec lesquelles ils avaient brisé une porte et une fenêtre qui s'étaient opposées à leur passage. Trois d'entre eux revêtaient le haubert ; un autre, sans armure, avait une cotte et un surcot. Le pontife, lui, vêtu de la cappa, s'avança vers les gens d'Henri II et, après un court entretien où furent échangées les menaces violentes des assassins et les fières réponses de l'archevêque, celui-ci gagna l'autel de saint Benoît où les chevaliers le suivirent. L'un d'eux brandit bientôt son épée qui, en s'abattant sur la tête du pontife, coupa le bras du fidèle Grim, resté seul près de son maître. Le prélat, en recevant



Fig. 2. — Châsse limousine, XIII[e] siècle. (Ancienne collection Spitzer) [1].

le coup, joignit les mains et fit à mi-voix cette prière : « Mon Dieu, je vous remets ma cause et celle de l'Église ... » Un second coup d'épée, puis un troisième furent assénés à la même place, là où Thomas avait reçu l'onction du chrême, au jour de son sacre. Toute la partie supérieure du crâne fut détachée, et c'est étendu devant l'autel de saint Benoît qu'expira l'énergique défenseur de la liberté de l'Église, en Angleterre. On était au soir du 29 décembre 1170 [1].

Tandis que la réprobation générale pour-

1. Ce cliché nous a été aimablement communiqué par les éditeurs du beau volume de M. E. Molinier : *L'orfèvrerie religieuse et civile*, in-folio, Paris, s. d.

1. Ce martyre est raconté dans l'ouvrage de Dom L'Huillier, t. III, ch. XIX. — Cf. dans l'*Appendice : Les circonstances du martyre*, p. 531-535.

suivait les meurtriers de l'archevêque-martyr, presque immédiatement commencèrent les pèlerinages à la crypte où reposaient les restes de Thomas. Rois, seigneurs, simples fidèles y vinrent de presque toutes les parties de l'Europe ([1]). Le culte du pontife se traduisit, par ailleurs, de toutes façons. Dès avant la fin du XIIe siècle, la Normandie, le Poitou et même les bords de la Baltique comptaient des sanctuaires dédiés au saint archevêque. On reproduisit son martyre sur les fresques, sur les enluminures des manuscrits et principalement sur les châsses limousines, destinées à contenir ses reliques. Il existe encore un bon nombre de ces châsses et plusieurs, notamment, ont été conservées en Angleterre ([2]) où, cependant, Cromwell, le digne ministre d'Henri VIII, poursuivit d'une haine spéciale les reliques et les reliquaires de saint Thomas ([3]).

Nous avons nommé les miniatures des manuscrits. La représentation peut-être la plus ancienne du martyre de l'archevêque nous est fournie par une de ces peintures, qui se trouve dans le manuscrit Harléien (fin du XIIe siècle). Nous devons à Dom L'Huillier la belle reproduction que nous en donnons dans cet article (Pl. XI). Le costume de l'archevêque, la présence d'Édouard Grim et les armures des chevaliers se trouvent là, bien conformes au récit très sommaire que nous avons donné du martyre. Il en est de même sur une fresque, découverte en 1858, dans l'église Saint-Jean, à Winchester *(fig. 3)*. La croix, cependant, dans l'une et l'autre peinture, ne nous semble pas devoir être entre les mains d'Édouard Grim ; car, resté seul près du pontife, il l'aida à résister, jusqu'à le prendre, une fois, à bras le corps, quand les chevaliers tentèrent de l'emporter hors de l'église ; il paraît donc vraisemblable qu'il ne tenait pas la croix primatiale au moment où son vénéré maître subissait le martyre. Faisons remarquer que le chevalier qui se voit, tout en arrière, sur la miniature du manuscrit Harléien, n'est pas revêtu du haubert, on le devine aisément. C'est un point conforme à la vérité du récit et que, déjà, ne présente plus la fresque de Winchester. — La présence, sur cette dernière, de la mitre, posée sur l'autel, n'a pas sa raison d'être, à l'heure où Thomas subit la mort ; l'artiste l'aura figurée, simplement pour exprimer le caractère épiscopal du héros. Mais les quelques inexactitudes, mentionnées sur les deux peintures, n'offrent guère d'importance et, encore une fois, l'ensemble est bien conforme à la vérité historique.



Fig. 3. — Peinture de l'église Saint-Jean, à Winchester.

1. A signaler le pèlerinage qu'y fit le vieux roi Louis VI, pour son fils, très dangereusement malade. La foi du monarque fut récompensée; car il apprit la guérison de Louis VII, en remettant le pied sur ses domaines.

2. Il en existe, entre autres, à la Société royale des Antiquaires de Londres, chez le doyen d'Hereford, dans la collection de Sir Philip de M. Grey Egerton.

3. Des instructions royales, envoyées en 1538, dans les divers comtés d'Angleterre, ordonnèrent la destruction de toutes les châsses. Celle de Cantorbéry ne fut même pas épargnée et les ossements du martyr furent livrés aux flammes en présence et sous les ordres de Cromwell.

Les ouvriers de Limoges n'ont pas, à beaucoup près, rendu si fidèlement la scène du martyre, sur leurs châsses émaillées. La chasuble que revêt le pontife et l'autel sur lequel se voient le calice et, souvent, la patène ou l'hostie, indiquent que le saint a été surpris dans la célébration du saint Sacrifice, alors que le martyre eut lieu vers cinq heures du soir. Puis les assassins, sans le moindre costume de chevalier, sont représentés, quelquefois deux, quelquefois trois *(fig. 2)*; les quatre familiers du roi ne sont figurés que lorsque la fierte présente une surface assez développée, comme cela se voit sur celle du Trésor de Sens. Ce dernier édicule nous montre aussi, non loin du pontife, deux clercs qui sont également frappés par les gens d'Henri II.

En somme, représenter un évêque mourant par le glaive, près de l'autel, telle est la pensée qui a présidé, d'une façon aussi libre que large, à la composition des scènes limousines ([1]) et, encore, si les artistes ont voulu représenter la mort de Thomas Becket, sur la *capse* de l'Escurial, le saint n'a rien qui rappelle, comme sur les autres châsses, le costume de l'évêque célébrant les divins mystères. Du thème, presque toujours adopté, nous n'aurions donc, ici, que l'autel, la main bénissante et les meurtriers.

Avons-nous besoin d'ajouter que les erreurs iconographiques, existant sur les émaux français, s'expliquent sans peine, en raison des distances qui séparent l'Angleterre du Limousin ? Il est facile de concevoir qu'au XIIIe siècle, — époque de fabrication des châsses de saint Thomas, — les données du martyre arrivèrent aisément incomplètes, voire même dénaturées, à la connaissance des orfèvres-émailleurs de Limoges.

Ces quelques notes aideront peut-être à éclairer la question iconographique du trépas du pontife, mais elles ne feront point connaître de façon certaine quelle est la scène de martyre représentée sur le panneau inférieur de la fierte de l'Escurial. Ceci aurait pu s'établir, si l'édicule, qui a été fabriqué dans la première moitié du XIIIe siècle, avait conservé une inscription de même époque, accompagnant les reliques d'un martyr ; mais il abrite, aujourd'hui, vingt-huit reliques de saints, et l'étiquette, cousue sur le sachet qui les renferme, ne date que du XVIIIe siècle.

Dom E. ROULIN.



1. Mgr X. Barbier de Montault a résumé, comme il suit, l'iconographie de saint Thomas de Cantorbéry : « *Autel* et *chapelle*, puisqu'on le suppose célébrant, au moment de sa mort..., *main divine* qui le bénit ; *épée* qui le transperce; *chevaliers* qui l'assassinent ». (*Traité d'Iconographie*, t. II, p. 427.) C'est l'iconographie du martyre, *d'après les Limousins.*

Mélanges.

Les lettres inédites de Viollet-le-Duc (1).


LES lettres d'hommes qui ont acquis la célébrité dans la littérature et les arts offrent toujours un haut intérêt; elles font connaître le côté humain de l'artiste et du penseur, nous le montrant parfois dans l'intimité, dans les rapports avec les autres hommes, et souvent elles permettent de juger avec plus de netteté l'action qu'il a exercée sur eux

Viollet-le-Duc a joui de son vivant d'une célébrité incontestée. Par ses travaux, ses publications, ses nombreux livres et surtout par son *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, il a été pendant la seconde moitié du siècle dernier l'un des travailleurs qui ont le plus largement contribué à faire entrer dans le domaine de la science précise, de l'examen technique et du raisonnement, le mouvement d'admiration et de poétique enthousiasme qui avait commencé la réaction contre le dédain de plusieurs siècles pour l'art médiéval. Par ses études persévérantes, conduites avec autant de talent que de sagacité, il a restitué à l'architecture du moyen âge et surtout à l'art français la place qui leur convient dans l'histoire. Ce sera certainement, aux yeux de bien des générations, l'honneur de l'homme que nous apprenons à connaître plus intimement par les lettres publiées récemment et auxquelles la piété filiale a joint des notes et une préface formant une étude biographique.

Cette biographie offre également beaucoup d'intérêt: on ne peut en effet isoler l'artiste, l'écrivain, l'homme d'action du temps où il a vécu; il importe de placer le portrait dans son cadre, et souvent les dates offrent à cet égard une véritable importance. Viollet-le-Duc est né à Paris le 27 janvier 1814, et ses débuts dans la vie ont été ceux d'un génie précoce, quoique ne tenant rien d'un enfant prodige. Dès sa première jeunesse, il se distingua par une grande indépendance de caractère et d'idées. Chose rare, à cette époque de la vie, c'est lui-même qui assume la direction de ses études et fixe le but vers lequel il va tendre. Il y arrivera mais non sans détours. A vingt ans, il fit ses débuts dans la vie active et dans l'enseignement, en qualité de professeur au cours de composition d'ornement à l'École de dessin, aujourd'hui École des arts décoratifs. A cette époque déjà il avait passablement voyagé et acquis une maturité que l'on ne rencontre guère chez les hommes de cet âge. Il avait visité l'Italie en compagnie de Gaucherel, son ami et son élève; puis, revenu en France, il parcourut l'Auvergne et le Midi, la Vendée, la Bretagne, le Languedoc. Pendant son voyage en Italie et en Sicile, il fut grand admirateur de l'architecture de l'antiquité classique, captivé surtout par les monuments de la Sicile. Au nombre des hommes supérieurs avec lesquels il fut en rapport en voyageant en France, il faut citer en première ligne Mérimée qui a exercé certainement une influence marquée sur la formation de son esprit, en lui faisant goûter la grandeur et la beauté des édifices de son propre pays. C'est le savant avec lequel il a échangé le plus grand nombre de lettres, et dont l'amitié, jusqu'à la mort de Mérimée, lui fut infiniment précieuse.

En lisant le recueil de Lettres, il y aurait bien des remarques à faire, des passages intéressants et même des lettres entières à transcrire. Il n'est guère possible de nous laisser entraîner, autant que cela serait désirable, à des citations; force est, à cet égard, de renvoyer au volume publié par M. Viollet-le-Duc fils; le lecteur y trouvera sans aucun doute toujours un grand intérêt, et souvent un enseignement réel. Je ne puis cependant résister au plaisir de citer quelques extraits où l'auteur affirme nettement ses principes en matière d'art, ou exprime des pensées dont l'application peut être utile.

C'est ainsi que, dans une lettre adressée le 1er janvier 1852, à S. É. le cardinal de Bonald, archevêque de Lyon, on lit ces lignes marquées au coin du bon sens (1):

« L'homme qui a fait l'hôtel des Invalides à Paris, aussi bien que ceux qui ont construit les

1. *Lettres inédites de Viollet-le-Duc, recueillies et annotées par son fils.* Paris, 1902. Librairies et Imprimeries réunies.

1. P. 14.

belles salles de l'hôpital de Soissons ou l'abbaye du Mont St-Michel, ou le couvent du Mont-Cassin, ne se sont guère préoccupés du style ; ils ont vu leur terrain, ils se sont pénétrés des besoins à satisfaire, étudié leurs matériaux et ils ont bâti ne songeant que bien accessoirement à l'effet qu'ils produisaient. Car l'effet que produisent ces œuvres non surpassées n'est pas le résultat de tel style adopté, mais la conséquence d'un principe, le premier de tous pour nous architectes, comme pour bien d'autres, la vérité. On n'est noble, on n'est grand en architecture qu'à la condition d'être vrai. »

En sa qualité d'inspecteur général des édifices diocésains, Viollet-le-Duc a échangé de nombreuses lettres avec le clergé, et parfois il a été amené à examiner des questions qui, touchant aux prescriptions liturgiques, sont cependant du domaine de l'art.

Tous les artistes qui ont eu à faire des plans d'autels savent combien il est difficile de répondre à ces prescriptions, depuis l'obligation, qu'impose un décret moderne, de placer le tabernacle contenant la Sainte Eucharistie sur l'autel majeur même. C'est à ce sujet que Viollet-le-Duc, en écrivant à l'évêque de Carcassonne, fait les remarques suivantes.

« Il est certain, et mieux que moi, monseigneur, vous le savez, qu'il n'y a pas plus d'un siècle que l'on a commencé à poser des tabernacles sur les maîtres-autels des cathédrales. Jusqu'au commencement du XVIII[e] siècle il y avait beaucoup de maîtres-autels qui n'avaient même pas de gradins ; il suffit de consulter Thiers *(Des principaux autels des églises)* le sieur de Mauléon *(Voyages liturgiques en France)*, et des auteurs beaucoup plus anciens, parmi lesquels Guillaume Durand occupe le premier rang, pour reconnaître cette vérité. Il est certain aussi que le tabernacle posé sur l'*autel même*, surtout quand cet autel est placé en avant du chœur, n'a guère de dignité, et ne s'accorde pas avec la grandeur de la pompe épiscopale. Autrefois, on apportait la Sainte Eucharistie sur l'autel, seulement au moment de la communion et il me semble que cet acte avait plus de majesté que celui consistant à ouvrir devant les fidèles une petite armoire posée sur l'autel, car les gestes qui accompagnent cette action ne peuvent avoir la dignité nécessaire en pareil cas.

» A Paris, Mgr le cardinal Morlot a décidé qu'une réserve serait établie à côté de l'autel pour la Sainte Eucharistie, que la forme de cette réserve serait celle d'un petit monument décoré, posé sur une colonne, et ayant une lampe au devant. C'est là que le diacre ira chercher la Sainte Eucharistie au moment de la communion pour la porter à l'autel. Ne pourrait-on adopter à Carcassonne la même disposition ? »

Viollet-le-Duc, ajoute ensuite :

« J'espère, Monseigneur, que vous voudrez bien ne voir dans les opinions exprimées ici que le désir de concilier des avis opposés et nullement de m'occuper de matières qui ne sont point de mon ressort [1]. »

La réputation de Viollet-le-Duc, comme architecte et comme archéologue, était devenue européenne ; souvent, lorsqu'il s'agissait de la restauration ou du complément d'un monument important dans les différents pays de l'Europe, on l'appelait à émettre son avis, ou à faire partie des jurys nommés à cet effet. Il en fut ainsi lorsqu'en 1865, un jury fut chargé à Florence de prononcer sur le concours organisé pour la construction de la façade de la cathédrale de cette ville, vainement attendue depuis de longs siècles. Appelé à faire partie du jury, Viollet-le-Duc dut décliner cette mission, étant obligé, à cette même époque, d'accompagner le prince Napoléon dans un voyage en Corse. Un grand nombre d'architectes italiens avaient pris part à la joute dont la façade d'un monument historique de premier ordre était l'enjeu. Cependant même après le jugement du concours, on attachait une très grande importance à l'opinion du célèbre architecte français ; le Gonfalonier de Florence lui envoya les photographies des *quinze* plans qui avaient été cotés les premiers, ainsi que le rapport du jury le priant d'émettre son opinion sur ces différents projets. Viollet-le-Duc, aussitôt après son retour en France, répondit par une longue lettre, un véritable rapport, où, jugeant le style et le caractère particulier de l'œuvre d'Arnolpho di Lapo, il témoigne de toute la perspicacité de l'architecte et de la science de l'archéologue entièrement au courant de l'architecture italienne du moyen âge ; il écrit des

1. P. 26. Lettre à l'évêque de Carcassonne, 17 oct. 1857.

grandes cathédrales italiennes comme un homme qui en a fait une étude approfondie, et comme s'il les avait sous les yeux [1].

La notice biographique écrite par le fils de Viollet-le-Duc, de même que les lettres publiées, contribuent à faire connaître d'une manière définitive le caractère de l'homme doué de qualités supérieures, le travailleur infatigable, le savant archéologue, mais l'artiste incomplet, parce qu'il était dénué de l'enthousiasme de son art.

Viollet-le-Duc, qui a lutté une bonne partie de sa vie contre l'enseignement officiel et les Académies, possédait certainement des talents remarquables pour l'enseignement : esprit clair, précis, méthodique, disert, dessinateur remarquablement habile et rapide, il avait toutes les qualités du professeur à un degré éminent, et, à sa manière, il aimait la jeunesse. Mais ce qui faisait défaut à l'historien, à l'archéologue et à l'artiste, manquait aussi au *magister*. C'était malheureusement un cœur froid, sceptique, dénué de toute élévation religieuse. Admirable en disséquant, pour ainsi dire, la structure d'une église catholique du XIIIe siècle ; analysant avec une intelligence d'une activité pénétrante, l'ensemble et les détails de l'ordonnance architectonique, il expliquait parfaitement les principes de la construction, les lois de l'équilibre et de la statique. Mais il restait obstinément étranger à la foi qui a inspiré le maître de l'œuvre, aux élans de piété qui ont érigé les églises, au symbolisme qui en pénétrait l'ordonnance. De là ses systèmes erronés de l'influence laïque qui, au XIIIe siècle, auraient dominé dans la construction des cathédrales et qui en auraient fait des édifices presque civils. Ces systèmes ont été très judicieusement examinés et réfutés par M. Anthyme St-Paul, avec une science historique à laquelle tous les lecteurs de son livre ont rendu hommage.

On ignore généralement que dans la vie si active de Viollet-le-Duc, où l'étude et le travail ont pris une si large part, il y a une période militaire et patriotique. S'il n'y a pas abouti à des succès, elle n'en est pas moins hautement honorable pour l'homme dont la patrie ensanglantée et à bout de forces avait besoin d'un effort suprême pour lequel le concours de tous ses enfants n'était pas de trop. Il prit une part très active à la défense de Paris en 1871, en qualité de lieutenant colonel du génie auxiliaire.

Après avoir fait son devoir et plus que son devoir, après la fin de cette guerre malheureuse, qui coûta à la France le sang des plus généreux de ses fils et deux provinces, Viollet-le-Duc sentit, comme tous les esprits réfléchis, combien la nation avait besoin de se recueillir, et à quel point une impulsion forte et grave devait être donnée à la jeunesse, — la France de l'avenir. — Veut-on savoir quelle direction il aurait voulu lui imprimer ? Voici comment il s'en expliquait à un de ses amis, l'éditeur Hetzel : « Il nous faut tenter de développer chez elle (la jeunesse) la faculté de réfléchir, en montrant l'attrait de la raison, les avantages qu'obtiennent ceux qui s'en servent. Il faut lutter enfin contre cette funeste tendance de l'esprit français à croire à l'intervention, dans les choses humaines, de la chance, de l'étoile, de la Providence, de la sainte Vierge ou du Sacré-Cœur. C'est dans cet ordre d'idées que j'ai toujours aimé écrire. »

La lettre où il écrit de la sorte est du 17 juillet 1874. Depuis, la France a fait de grands progrès dans « cet ordre d'idées ». Elle en est arrivée à chasser de leur patrie les religieux qui enseignaient à la jeunesse qu'il existe une providence qui intervient dans les choses humaines, et que la foi à la sainte Vierge et au Sacré-Cœur sait inspirer les grands dévouements et les grands sacrifices, qui seuls peuvent relever un pays. Aujourd'hui la nation à laquelle a été donné le sol le plus riche peut-être et le plus fécond de la terre voit, d'année en année, sa population décroître, la natalité ne venant plus même combler les vides créés par les décès. Les missionnaires qu'elle envoyait au loin répandre à la fois les lumières de l'Évangile et l'influence civilisatrice de la France, ne peuvent plus compter que sur la protection de l'étranger ; et s'ils rentrent d'un long et pénible apostolat, ce n'est que dans les provinces conquises, dans l'Alsace et la Lorraine, qu'ils trouveront la tolérance et l'hospitalité qui leur sera refusée dans les provinces restées françaises.

J. Helbig.

1. *Lettre au Gonfalonier de Florence*, pp. 50 et ss.

Le coeur de Mgr Gault, évêque de Marseille.



ANS le royaume des aveugles, les borgnes sont rois, dit un proverbe bien connu. Ceci est particulièrement vrai pour les archéologues. De temps à autre, il leur est donné de trouver la solution d'une question obscure, de résoudre ce qui semble une énigme aux profanes, que n'ont point charmé l'étude des anciens monuments ou des vieux parchemins. J'en donne ici un exemple bien fait, il me semble, pour encourager les fervents de l'archéologie.

Le 1er juillet 1886, M. l'abbé Georges, curé de Grezillé (paroisse de l'arrondissement de Saumur), vint me trouver à Angers.

« *Voici*, me dit-il, *un ancien reliquaire à examiner. Il appartient à une de mes paroissiennes ; je voudrais savoir ce que vous en pensez. On suppose qu'il renferme le cœur du bienheureux Grignon de Montfort.* »



Le cœur de Mgr Gault, évêque de Marseille.

En même temps, mon visiteur tire d'un sac de laine noire un cœur d'argent assez volumineux. La photographie ci-jointe me dispense d'en décrire l'extérieur. Mon premier mouvement fut celui d'une admiration relative, car habituellement les enveloppes des *cœurs* humains sont d'un travail beaucoup plus élémentaire. Je reconnus facilement les armes de l'*Oratoire* et repoussai tout de suite l'attribution qu'on en faisait au bienheureux Grignon de Montfort.

Le reliquaire d'argent s'ouvre en dévissant une goupille, comme certaines croix de chapelet ; je m'empressai d'en examiner l'intérieur.

La face, sur laquelle se voit un évêque tenant son cœur, d'où semble s'échapper la petite banderole portant les mots : *Zelus domus tuæ comedit me*, est tapissée d'une étoffe à ramages ; tandis que l'autre, recouverte d'une glace, laisse voir quelques restes d'un cœur desséché et cette inscription, tracée à l'encre sur une étroite bande de papier : DU CŒUR DU B.   EVESQUE DE MARSle. Le nom n'est pas effacé : un espace a été réservé en blanc, sans doute pour attendre le moment de la canonisation. Le cœur n'est pas entier, c'est évident : il n'y en a qu'une partie, aussi a-t-on bien fait d'écrire DU CŒUR, comme si on avait voulu dire UNE PARTIE DU CŒUR...

Quel peut bien être cet évêque de Marseille ? Mgr de Belsunce ?... Assurément non, il mourut le 4 juin 1755 : le reliquaire est beaucoup plus ancien, il accuse le milieu du XVIIe siècle. De plus, les armes de la congrégation de l'Oratoire n'auraient aucun sens s'il s'agissait de Mgr de Belsunce.

Fort à propos, je me souvins avoir vu dans la bibliothèque de l'Évêché plusieurs vénérables volumes, couverts en parchemin et portant comme titre : *Vie des évêques de*... Escalader les cent marches de l'escalier fut l'affaire d'un instant : je mis aussitôt la main sur la *Vie de Messire Jean-Baptiste Gault, évêque de Marseille*, par François Marchetty, prêtre, imprimée en 1650. Cette date correspond sensiblement à celle du reliquaire.

J'ouvre le livre : le portrait, gravé au frontispice, rappelle assez bien celui qui est repoussé sur le cœur d'argent. Marchetty raconte sa vie, dont voici un résumé en quelques lignes.

« Jean-Baptiste Gault, né à Tours, le 29 décem-
« bre 1593, fit ses études à la Flèche, à Paris et à
« Rome, puis il entra dans la congrégation de
« l'Oratoire et fut nommé évêque de Marseille
« en 1639. La réforme de son diocèse, le rachat
« des captifs et surtout la conversion des galé-
« riens, pour lesquels il avait une prédilection
« particulière, furent ses principales occupations.
« Il mourut en odeur de sainteté le 25 mai 1643. »

Dès le 16 juin suivant, l'archevêque de Rouen communiqua à son chapitre un *mémoire sur les*

miracles opérés par J. B. Gault (1) et le clergé de France en 1645 demanda qu'il fût procédé à sa canonisation.

Voilà bien l'évêque, dont je cherchais le nom. On lit dans sa vie, à la page 309 : *Ses entrailles furent envoyées aux prêtres de l'Oratoire et son* CŒUR FUT ENCHASSÉ DANS UN CŒUR D'ARGENT, *pour être gardé avec son sainct corps dans l'église Majeure, qui conserve religieusement ce sacré dépôt ;* et page 344 : *Une dame hérétique fut convertie en baisant le cœur du saint prélat.*

Le doute n'était plus possible : date du reliquaire, inscription, armes de l'Oratoire, texte de la vie de Mgr Gault, tout cela concorde parfaitement. C'était bien une partie *du cœur de Mgr Gault*, que m'avait apportée sans le savoir, M. le curé de Grezillé.

Ravi de ma découverte, j'en fis part à Mgr l'évêque de Marseille et, après des négociations très difficiles, je parvins à faire rendre, en juin 1894, au diocèse qu'il avait tant édifié, le cœur de Mgr Gault. Actuellement, ce pieux évêque est reconnu comme vénérable ; bientôt, il faut l'espérer, les honneurs de la béatification lui seront décernés.

Puisque la Providence a bien voulu se servir de moi pour reconnaître le cœur de cet évêque, mort en odeur de sainteté, je prierai les lecteurs de la Revue, qui pourraient avoir quelques renseignements sur ses écrits ou autres, de les envoyer à l'évêché de Marseille, où ils seront reçus avec reconnaissance.

Mais, dira-t-on, comment cette relique est-elle venue en Anjou ? A-t-elle été volée au trésor de l'église de Marseille au moment de la Révolution? peut-être ; mais voici une hypothèse plus probable. Le cœur d'argent était prêté aux malades pour obtenir des guérisons ; il a pu au moment des troubles, se trouver dans une famille de Marseille, dont un membre *(patriote ardent)* aurait été enrôlé dans les fameuses *colonnes infernales*, destinées à combattre les Vendéens et ce soldat aurait emporté dans son sac la précieuse relique, comme une sauvegarde contre les dangers de la guerre... Toujours est-il que Me Baschet, décédée à 105 ans en 1880 et qui avait suivi les guerres de Vendée, la tenait d'un soldat mourant, auquel elle avait prodigué ses soins. Me Décosse-Parage, nièce de Me Baschet, hérita du *cœur d'argent* et le porta fréquemment pendant 15 ans au chevet des malades et des personnes qu'elle assistait. Les paroissiens de Grezillé témoignent, d'après une lettre du curé en date du 17 mai 1902, que souvent ils obtinrent par la vertu de cette relique des guérisons et des conversions éclatantes.

Telle est, en quelques lignes, l'histoire de la découverte du cœur de Mgr Gault, un des plus saints Évêques de l'Église de Marseille, dont Mgr Godeau, évêque de Vence, a fait un pompeux éloge dans son livre, imprimé en 1665 (1).

J'aurais mauvaise grâce à vanter outre mesure les mérites des études archéologiques ; on conviendra cependant de leur utilité pratique, après avoir lu ce récit.

L. DE FARCY.

1. *Archives de la Seine-Inférieure.* Série G, n° 2190, 16 juin 1643.

1. *Éloge des Évêques, qui dans tous les siècles de l'Église ont fleury en doctrine et en sainteté.* Par Messire Antoine Godeau. Paris, 1665, Éloge C. I., de la page 730 à la page 741.

France et Italie. — Causerie à propos de la cathédrale de Dijon.



L'ÉGLISE abbatiale Saint-Bénigne, aujourd'hui cathédrale de Dijon, est depuis soixante-quinze ans un corps malade sur lequel s'épuise la science de ces médecins des monuments que sont les architectes. Le traitement commença en 1830, mais il y avait eu déjà bien des consultations et bien des remèdes empiriques appliqués aux parties les plus atteintes de l'organisme. Saint-Bénigne, en effet, est un de ces édifices élevés sinon trop vite, du moins avec trop d'économie, comme il s'en rencontre trop nombreux dans l'art admirable du moyen âge religieux.

Si certaines cathédrales, celles de Chartres et de Reims, par exemple, ont pu braver les siècles et les incendies, il en est d'autres qui à peine achevées sollicitaient déjà le secours des architectes. Ainsi Saint-Pierre de Beauvais, dressé dans un élan vertigineux vers le ciel, menaça de crouler au décintrage et il fallut soutenir par des

arcs parasites les travées parallèles du sanctuaire. Depuis longtemps le système des contreforts ne subsiste que grâce à des armatures, à des tirants de fer qui maintiennent l'équilibre entre les parties et raidissent les arcs et les piles vacillants. Il en est de même à très belle abside soudée par le XIIIe siècle à la nef romane de la cathédrale du Mans, et qui est un des plus grands, un des plus nobles édifices du moyen âge ogival français.

Saint-Bénigne de Dijon n'a ni cette beauté ni cette grandeur ; c'est un édifice de dimensions moyennes, 67 mètres de long, 28 de large à la croisée comme dans les nefs, 27 de hauteur sous clé. Comme plan, une croix latine, à trois absides sans déambulatoire. L'église remplace celle du XIe siècle, œuvre du grand abbé Guillaume, écroulée dans la nuit de 21 février 1271 par le chute de la tour centrale établie en porte-à-faux ; l'édifice actuel, tout ogival, mais où l'on conserva l'imagerie grandiose appliquée, par le XIIe siècle, à la porte occidentale, fut élevé de 1280 à 1300. Le sanctuaire, la meilleure partie, est à l'extérieur et à l'intérieur d'un beau style, mais qui commence de faiblir dans le transept et devient d'une extrême pauvreté dans la nef, où il n'y a plus ni sculpture, ni même de mouluration. Sur la foi d'une tradition constante à Dijon, j'ai accusé autrefois les Bénédictins du XVIIIe siècle d'avoir eu l'étrange idée d'épurer leur église en raclant soigneusement toute ornementation et même les moulures du triforium et des arcs. Le marteau vandale s'était, dit-on, arrêté au sanctuaire dont la flore monumentale est fort bonne. Eh bien, c'est là une pure légende; d'abord elle n'est appuyée sur aucun témoignage documentaire, ensuite un examen attentif des surfaces montre partout le travail du XIIIe siècle. D'autres églises du même temps, élevées, elles aussi, avec des ressources insuffisantes, présentent d'égales misères de structure, enfin, à Saint-Bénigne même, les baies des tours offrent ces moulures amorphes, rudimentaires, sucées pour ainsi dire, que l'on rencontre à l'intérieur, et qui manifestement n'ont été l'objet d'aucune reprise.

Malgré de belles lignes et un beau parti de plan, Saint-Bénigne n'offre donc qu'un aspect froid et assez peu engageant. C'est surtout une construction plus que médiocre, fondée misérablement et de plus sur un mauvais terrain, les boues solidifiées d'un ruisseau qui passait autrefois par là. Aussi, vers 1830, en était-on venu à craindre une catastrophe semblable à celle de 1271. Des travaux de restauration générale, mais portant principalement sur le flanc septentrional de la nef, reconnu pour être le point le plus faible, furent entrepris alors et se prolongèrent pendant une partie du règne de Louis-Philippe. Malheureusement ils furent confiés à un homme, l'architecte dijonnais Saint-Père, qui n'avait pas la plus légère notion de ce qu'était le style ogival. Et je ne parle pas seulement de la partie décorative mais de la structure elle-même. Il en résulta que l'on dépensa beaucoup d'argent, que l'on murailla à tort et à travers sans attaquer pour cela le mal dans ses racines. Cependant Saint-Père n'était pas un mauvais constructeur et il avait bien vite reconnu que le péril était au Nord : aussi imagina-t-il d'envelopper les deux contreforts les plus avariés d'énormes piles d'une présentation toute moderne, mais qui ne servirent à rien.

J'ai déjà raconté, dans la *Revue de l'Art chrétien* (1), les travaux intelligents et minutieux par lesquels M. Charles Suisse, architecte en chef des monuments historiques et architecte diocésain à Dijon, a donné une solidité jusqu'alors inconnue au sanctuaire et au transept de Saint-Bénigne. Si bien qu'aux quatre piliers de la croisée il a pu imposer le poids énorme de la nouvelle flèche, terminée en 1896 (2). D'autres travaux moins importants ont été entrepris à la façade occidentale ; au devant de la grande porte et remplaçant un auvent en charpente, le XIVe siècle avait jeté un porche rectangulaire, à un seul arc, mais ourlé au premier étage d'une galerie de l'ornementation la plus délicate. Elle est encore dite du *Gloria*, en souvenir de ce qu'à certains jours les chantres y chantaient en plein air le *Gloria*. Le porche était couvert par une terrasse inclinée, invisible du dehors et d'une combinaison subtile. Mais au XVIIe siècle, on la remplaça par une grosse toiture apparente qui vint masquer en partie la grande baie occidentale. Celle-ci, d'ailleurs, avait perdu son fenestrage

1. 4e série, t. VI, 1895, 5e et 6e livraisons.
2. V. sur la nouvelle flèche, *Revue de l'Art chrétien*, VII, 5e livraison, 1896.

de meneaux et de roses redentées, remplacé à la fin du XVIe siècle par une pesante et plate découpure, scellée d'un écu en relief aux armes de l'abbé Charles d'Escars, deuxième cardinal de Givry, évêque de Lisieux, puis de Metz. M. Suisse a restauré dans ses moindres détails d'ornementation figurée et florale, qui est excellente, la galerie du *Gloria*, supprimé le toit postiche du XVIIe siècle, enfin rétabli le fenestrage détruit par l'abbé d'Escars, et les vitraux remplacés depuis un temps immémorial par une cloison de briques masquée par une pellicule de verres losangés et lamentablement déchirée. Ces travaux n'ont pas fait de cette façade un beau monument, le style général en est pauvre et nu ; pourtant vue dans son ensemble et surtout dans le demi-jour ou au clair de lune, la masse ne manque pas d'une certaine grandeur.

Le péril n'en est pas moins toujours le même au Nord ; de puissants étais en bois sont bien venus au secours des arcs-boutants disloqués et déviés, mais ce n'est là qu'un expédient provisoire. A l'intérieur, un arc-doubleau correspondant au contrefort le plus menacé a perdu toute forme géométrique. Il y a donc urgence à réparer les parties hautes fléchissantes, et les Dijonnais doivent prendre leur parti de voir encore de puissants échafaudages remplir la grande nef et s'appliquer à ses organes extérieurs. Mais une fois ce travail achevé, et il durera deux ans au moins, la voûte raffermie reposera sur des bases d'une solidité à toute épreuve ; en effet, les piliers de ce côté ont été repris pierre à pierre avec les arcs de la nef latérale et l'on a vu au cours des travaux quelles misères de structure se dissimulaient sous les apparences d'une maçonnerie monumentale.

De telles aventures semblent faire beau jeu aux adversaires de l'art ogival ; certes je ne me dissimule pas que l'argument est spécieux, mais généraliser le reproche, en faire un chef d'accusation contre le moyen âge, est une injustice absolue, et les constructeurs chrétiens du XIe au XVe siècle, demeurent des géomètres et des artistes incomparables. Oui, il est aisé de les critiquer sur des monuments élevés hâtivement, avec des ressources insuffisantes, sur des plans dont l'exécution n'était pas surveillée par les maîtres de l'œuvre. Mais il est une chose que l'on oublie, c'est que ces édifices ont duré des siècles ; et cette persistance n'était pas sans frapper les hommes les moins favorables à l'art gothique. « L'architecte gothique, écrit Fénelon dans sa lettre à l'Académie française, qui est de 1714, élève sur des piliers très minces une voûte immense qui monte jusqu'aux nues ; on croit que tout va tomber, mais tout dure pendant bien des siècles. » L'aveu est bon à retenir ; Fénelon avait pu voir le Versailles de Hardouin-Mansart se lézarder de toutes parts aussitôt après l'enlèvement des échafaudages. La grande école des constructeurs français était alors en pleine décadence et avec des accumulations de matériaux à épuiser en peu d'années les carrières, on n'égalait pas en solidité l'élancement équilibré des vieilles églises plusieurs fois centenaires. Notre-Dame de Dijon, qui est d'une structure à la fois très simple en apparence et très audacieuse, a tenu bon du XIIIe au XIXe siècle, époque où une restauration générale fut jugée nécessaire. Je cite ce seul exemple, mais c'est par centaines qu'il s'en offrirait à l'appui de ma thèse. J'en conviens, d'ailleurs : on a constamment travaillé aux édifices du moyen âge ; au commencement du XVIIIe siècle l'archevêque de Paris, le cardinal de Noailles, faisait restaurer à ses frais la grande rose méridionale de sa cathédrale ; seulement, remarquons-le bien, il s'agit ici d'une œuvre de détail, d'un fenestrage, la masse même de l'édifice demeurait indemne et il n'est aucune construction religieuse, militaire ou civile des siècles dits classiques, c'est-à-dire des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe, qui n'en ait vu bien d'autres.

Oui, admirable est notre école de constructeurs du moyen âge, je parle, bien entendu, de l'art septentrional dans son entier ; et l'Italie n'offre rien qui l'égale dans son ensemble. Taine admire fort que la cathédrale de Pise présente un bloc qui se tient debout par la seule vertu de sa masse et sans arcs-boutants ; il oublie que la nef était couverte à l'origine par une charpente apparente, comme celle de l'église de San-Miniato près de Florence, et remplacée, après l'incendie de 1595, par un plafond plat. Quand il s'agit d'obtenir de véritables voûtes, ou bien les constructeurs ont esquivé la difficulté par des artifices extérieurs, comme à Sainte-Marie de la Fleur, ou ils ont employé à outrance dans les intérieurs les

tirants de fer ou de bois. Quelquefois ils ont combiné les deux systèmes.

La vérité est qu'imbus des traditions romaines, les architectes italiens ont conçu des édifices à portées trop grandes ; Rome se tirait d'affaire grâce à des matériaux et à une main-d'œuvre incomparables. Moins heureux, leurs descendants n'ont pas construit pour l'éternité des choses humaines et il a fallu mettre des béquilles, des éclisses à des monuments élevés par une grande pensée servie par des mains insuffisamment habiles. Ce ne sont pas les constructions italiennes qui, comme le disait Chateaubriand de la villa de Mécène, passeraient « du service de l'homme à celui des éléments ».

L'immense basilique Saint-Antoine de Padoue est une grandiose église byzantine, auprès de laquelle Saint-Marc de Venise ne semble plus qu'une chapelle de palais, et, à vrai dire, elle n'était pas autre chose à l'origine. Mais, malgré ses dimensions colossales, Saint-Antoine est une pauvre bâtisse ; seulement l'intérieur offre plus de richesses d'art que n'en contiennent vingt ou trente de nos cathédrales françaises réunies. C'est là, selon moi, la supériorité des églises italiennes sur les nôtres, ce sont des musées et non des abstractions géométriques. On médite à Padoue une œuvre colossale, revêtir de mosaïques vénitiennes les six dômes, les voûtes et les murs.

Les églises d'Italie n'offrent pas en général ces frontispices grandioses qui annoncent les nôtres de loin ; pas de tours conjuguées, mais un simple campanile, jeté souvent hors œuvre, comme à Pise et à Florence. Les Italiens réservent pour l'intérieur toutes les magnificences de la décoration peinte et sculptée ; selon eux, nos façades qui sont d'immenses tableaux d'architecture ornée et vivifiée par des figures sans nombre, retiennent trop le chrétien sur le seuil.

On peut répondre que, en vitraux, en statues, en peintures, en monuments funèbres, nos églises, cathédrales, paroissiales ou conventuelles, étaient presque aussi riches à l'intérieur que celles d'Italie, avant que les révolutions de la politique, succédant à celles à peine moins meurtrières de la mode et du goût, les eussent réduites à l'état où nous les voyons. Quoi qu'il en soit, la plupart des églises italiennes n'ont point de portails, au sens décoratif où nous l'entendons, et n'en présentent pas d'autres que la section plus ou moins décorée du pignon. Il en est ainsi à Pise, à Florence, à Côme, à Milan même. A Florence règne le parti fort uniforme d'un placage en marbre de couleurs ; les types anciens sont ceux de Santa-Maria-Novella et de San-Miniato, imités avec plus ou moins de bonheur dans les façades récentes de Santa-Croce et de Sainte-Marie de la Fleur. Saint-Laurent attend toujours la sienne, pour laquelle avaient concouru autrefois Raphaël et Michel-Ange. Le projet du second est conservé à Florence dans la Casa Buonarotti, et je dirai franchement que, si un élève de l'école des Beaux-Arts en présentait un semblable, on lui conseillerait de renoncer à tout jamais à l'architecture.

Mais ces devantures en marbre ne sont, à la mode romaine, que des placages appliqués à des blocs bruts de matériaux agglomérés. Dans nos monuments du Nord, comme dans nos beaux et loyaux meubles taillés en plein chêne, l'ornementation et la structure ne font qu'un, il en est ainsi d'ailleurs dans l'architecture antique non romaine.

Et encore cette pellicule de marbre ciselé manque-t-elle souvent ; à l'énorme et massif Saint-Pétrone de Bologne la parure adventice se voit seulement dans les soubassements et autour des portes, laissant brutes les larges parois de briques nues. Et il en est partout de même en Italie ; à Venise, les palais du Grand Canal ne sont que des devantures monumentales : ne regardez pas aux façades en retour.

J'en reviens, après un long circuit, à Saint-Bénigne de Dijon et à ses périls que sauront conjurer l'art et la science. Mais il y a longtemps que j'ai à cœur de dire certaines choses, et l'on me pardonnera une digression où je me suis laissé entraîner, comme on le fait dans une causerie, par l'association des idées qui naissent sans fin les unes des autres. Au surplus mes articles sont-ils autre chose qu'une causerie où je suis seul à parler ?

Il est grandement question aussi de restaurer une ample et belle salle, l'ancien promenoir de l'abbaye, englobé aujourd'hui dans les bâtiments du séminaire et contigu à la cathédrale.

Elle forme un parallélogramme de cinquante-deux mètres de long sur quinze de large et huit de haut sous clé; deux files de colonnes monostyles, à chapiteaux feuillagés et très simples, divisent le vaisseau en trois nefs formées de dix travées. Ce bel échantillon de l'architecture monastique au XIVe siècle, coupé aujourd'hui par des cloisons, n'est pas sans inspirer quelques inquiétudes à M. Suisse, qui étudie en ce moment un projet de consolidation et de restauration. Il y aurait là de quoi faire une salle magnifique d'assemblée, et lorsqu'il y a quarante-cinq ans on découvrit les restes ensevelis de la rotonde élevée au XIe siècle par l'abbé Guillaume en arrière de la grande église romane, la Commission départementale des Antiquités montra qu'il y avait là de quoi installer à l'aise tous les services de la cathédrale, sacristies, salle capitulaire et autres. Mais la volonté de Mgr Rivet, évêque du diocèse, prévalut sur les considérations archéologiques, même sur l'autorité alors toute puissante de Viollet-le-Duc. Il en résulta que la nouvelle sacristie fut superposée à la crypte déblayée, et pour asseoir un bâtiment rectangulaire au-dessus d'une rotonde, on fut forcé de jeter parmi la double précinction des colonnes du XIe siècle, deux massifs en maçonnerie qui gâtent à jamais un des plus curieux édifices qu'ait laissés le moyen âge dans la France chrétienne, et le sanctuaire le plus vénérable de la Bourgogne.

Sous la tour septentrionale, on vient de placer une cuve baptismale destinée à remplacer une vasque en fonte, morceau d'art commercial, d'un gothique plus que libre, mis en place il y a un demi-siècle. Les nouveaux fonts se composent d'une cuve sur colonne centrale cantonnée de quatre colonnettes isolées, le tout en pierre rose de Sampans. Le style est celui des toutes dernières années du XIIIe siècle, à la fois solide et élégant; l'ensemble a de la masse sans lourdeur et des profils très purs. Le dessin est de M. Charles Suisse, et l'exécution fait honneur à l'excellent imagier dijonnais, M. Xavier Schanorky, dont le ciseau s'emploie depuis plusieurs années aux travaux de sculpture décorative et autres entrepris dans l'église. La flore de pierre se réduit aux chapiteaux des colonnes et à un rinceau en feuilles de châtaignier qui court sous le rebord supérieur ; enfin, un mascaron saillant sert à vider l'eau ayant servi au sacrement.

Pour la mécanique du couvercle, M. Suisse a emprunté à certaines églises du Nord, notamment à Notre-Dame de Hal et à Saint-Pierre de Louvain, le système de la potence en fer servant à la manœuvre. Celle-ci se décompose en deux mouvements, d'abord un jeu de bascule pour soulever le couvercle, puis un autre de rotation sur pivot pour l'éloigner de la vasque. L'appareil est en fer, mais la traverse horizontale est soutenue par un ornement en souples feuilles de châtaignier entrelacées, et à l'extrémité saillit planant, un ange en bronze, qui étend les bras pour saisir la chaîne de suspension. Le travail du fer fait honneur à M. Chaussenot de Dijon, qui a déjà fait ses preuves à Saint-Bénigne même, en exécutant la croix en fer forgé de la nouvelle flèche. L'ange volant, d'un beau mouvement, est d'un style à la fois décoratif et réel; M. Suisse l'a demandé au maître sculpteur Paul Gasq et son œuvre a satisfait les juges les plus difficiles, entre autres M. Vaudremer, inspecteur général des édifices diocésains, dont la tournée a précisément coïncidé avec l'achèvement des nouveaux fonts. Le seul reproche à faire ici serait que cette très belle figure peut sembler en grande avance sur le style XIIIe siècle.

Le musée de Dijon vient de recevoir plusieurs objets dont un seul doit être signalé ici. C'est une statue de la Vierge, en pierre, aux deux tiers de nature, environ, œuvre de l'école bourguignonne du XVe siècle, complète, mais qu'une exposition prolongée aux intempéries a fortement épidermée par places, toutefois sans abolir entièrement les vestiges de la polychromie primitive. Les couleurs du moyen âge étaient d'une solidité à faire honte aux produits éphémères de la chimie moderne. Cette Vierge d'un grand style, présente la carrure aisée et puissante qui est le caractère de l'école et contraste avec les ondulements nerveux de l'art propre à l'Ile-de-France. Je ne sacrifie pas une école à l'autre, je compare seulement.

Ce morceau, qui eût fait la joie de feu Louis Courajod, est un don de M. Albert Joliet, conservateur du musée.

Henri CHABEUF.

Un bénitier du VIIe siècle.


ONSEIGNEUR Barbier de Montault, notre regretté collaborateur, avait appelé mon attention sur un objet faisant partie de la collection léguée au musée national de Florence par le français Louis Carrand ; il m'avait demandé d'étudier la pièce et d'en faire faire des photographies.

Je m'étais empressé de réaliser son désir et de lui envoyer notes et photographies ; la mort l'a sans doute empêché de faire, dans la *Revue de l'Art chrétien*, l'article qu'il projetait sur cet objet.

Je reprends mon dossier, non sans doute pour remplacer l'article de l'éminent prélat, — je n'ai aucune qualité pour cela, — mais simplement en vue de ne point laisser perdre des documents dont l'archéologie chrétienne pourra peut-être profiter.

La pièce est en bronze, haute d'environ $0^m,10$ et d'un diamètre de $0^m,12$; elle est pourvue d'anneaux d'attache très solides.

Elle ne porte aucun indice d'usure et à l'intérieur il n'y a nulle trace résultant d'encens en combustion ; ce n'est donc pas un encensoir, comme on pourrait le croire à première vue ; il est fort probable que c'est un bénitier portatif.

Sur les parois sont représentés en bas-reliefs, très sommairement traités, des sujets assez difficiles à comprendre.



Bénitier en bronze, VIIe siècle. — Collection CARRAND. — Musée du Bargello à Florence.

La *Visitation.*

L'*Annonciation.*

L'ange est muni d'un bâton ; la Vierge est en train de filer ; l'écheveau de laine sort d'une corbeille. On trouve l'*Annonciation* traitée à peu près de la même manière, à Ravenne, sur un sarcophage du VIIe siècle.

L'*Adoration des rois mages.*

Les rois sont coiffés du bonnet phrygien.

La *Crèche.*

La Vierge Marie et S. Joseph paraissent endormis.

L'*Incrédulité de saint Thomas.*

Jésus-Christ dans une gloire, adoré par deux anges.

Une croix de forme grecque se détache du fond ; on observe aussi quelques ornements dans le style oriental, mais les figures n'ont pas plus de caractère oriental qu'occidental.

Dans son inventaire, Carrand avait noté la pièce comme étant syriaque et du VIIe siècle ; depuis on a mis Allemagne à la place de Syrie, tout en maintenant le VIIe siècle.

Faute de compétence, je ne puis en dire davantage.

GERSPACH.

Une mosaïque du VIIIe siècle à Florence.


'ÉGLISE San Marco, attenante au célèbre couvent illustré par fra Angelico, conserve une mosaïque, du VIIIe siècle, représentant la Madone ; elle est placée en tableau d'autel à la chapelle patronnée par la famille Ricci.



La Madone à l'église San Marco de Florence. Mosaïque du VIIIe siècle. (Photographie d'Alinari).

L'ouvrage fixe peu l'attention ; cette indifférence atteint également les autres œuvres d'art de l'église : Un *Crucifix* découpé par Giotto (1266 ?-1337) ; une fresque par Cavallini († 1344) représentant l'*Annonciation ;* la *Vierge* peinte en 1509, par fra Bartolomeo ; *Saint Thomas*

d'Aquin faisant l'offrande de ses écrits au pied de la Croix par Santi de Tito (1536-1603).

Le couvent San Marco est trop près, et c'est lui qui attire les touristes.

Une inscription, gravée dans la pierre, apprend que la mosaïque provient de l'ancienne basilique de Saint-Pierre du Vatican, qu'elle a été exécutée, en 703, par ordre du pape Jean VII et transférée de Rome à l'église San-Marco de Florence, en 1609.

Le texte marque d'une façon très lisible les mots IOHANNE VII P. M. et ANNO DCCIII.

Il suffit de consulter la liste des papes pour voir que Jean VII a eu son pontificat de 705 à 707 ; il n'a donc pas pu ordonner la mosaïque en 703.

C'est Jean VI qui était pape en cette année 703 ; il avait ceint la tiare en 701 et l'a conservée jusqu'en 705, année de l'avènement de Jean VII.

Il y a donc dans l'inscription une erreur évidente, mais où est l'erreur ?

Est-ce dans le nom du pontife, ou dans la date de la fabrication de la mosaïque ?

C'est ce que nous allons élucider.

Nous consultons d'abord le *Liber pontificalis*, travail extrêmement important de Monseigneur Duchesne, édité avec introduction et commentaires, de 1886 à 1892.

Monseigneur Duchesne était membre de l'école française à Rome ; il en est devenu le directeur et l'est encore.

Le *Liber* ne mentionne aucune mosaïque exécutée à Saint-Pierre sous le pontificat de Jean VI.

Au contraire de Jean VII, *vir eruditissimus et facundus eloquentia*, il est écrit dans le « Liber » : *hic fecit oratorium sanctae Dei Genetricis intra ecclesiam beati Petri apostoli cuius parietes musivo depinxit illicque auri et argenti quantitatem multam expendit et venerabilium patrum dextra levaque vultus erexit.*

Ce texte est confirmé dans les *Inscriptiones christianae* de de Rossi ; une inscription relevée par le regretté savant donne la date de la dédicace de la chapelle de la Vierge : « *Dedicatio domus huius sanctae Dei Genitricis die XXI m. marc. ind. IIII* ». Cette date correspond au 21 mars 704.

Donc, pas de doute, possible : la date de 703 gravée dans le soubassement actuel est fautive ; on devrait bien la modifier.

L'oratoire de la Vierge, inauguré en 704 par Jean VII, était sous le portique à droite de l'ancienne basilique de Saint-Pierre ; en l'an 1300, à l'occasion d'un jubilé, on ouvrit à cette même place une porte, la *Porta Santa*, sans cependant faire disparaître l'oratoire.

Il était décoré de mosaïques montrant des épisodes de la vie de la Vierge et de Jésus-Christ.

Au centre de la décoration était figurée la Vierge ; à ses côtés, et de petite taille, le pape Jean VII, nimbé en carré, tenant dans la main un édicule, comme fondateur de l'oratoire. Sur le fond d'or, les mots : BEATAE DEI GENITRICIS SERVVS IOANNES INDIGNVS EPISCOPVS FECIT.

En 1606, on démolitdéfinitivement l'oratoire du pape Jean, et les mosaïques furent dispersées ; on ignore le sort de la plupart des fragments, mais quelques-uns ont été conservés.

Le musée de Latran possède en partie la Nativité et la Guérison de l'aveugle ; dans la crypte de la basilique de Saint-Pierre se trouvent la Vierge, saint Pierre et Jean VII ; la sacristie de l'église de Sainte-Marie in Cosmedin possède la Vierge, saint Joseph, un ange, et un bras qui tient à la main un vase précieux ; c'est évidemment un fragment de l'Adoration des rois-mages. Le couvent des Dominicains à Orte conserve une Madone provenant de la mosaïque ; enfin, l'église San Marco de Florence possède la Vierge du motif central de l'oratoire, mais sans le pape Jean VII, ni les colonnes simulées en mosaïque, qui encadraient le groupe dans l'oratoire de Saint-Pierre.

La Madone de San Marco, que nous reproduisons, se détache d'un fond d'or uni ; de grandeur naturelle ; elle porte, des impératrices d'Orient, la couronne et la ceinture gemmées et les vêtements de pourpre, garnis de broderies et de perles. Mais son attitude n'est pas celle d'une souveraine terrestre ; c'est celle d'une sainte en prière : les bras sont ouverts comme ceux des orantes des catacombes.

J'ai dit que les vêtements de la Madone étaient de couleur de pourpre, attribut de sa souveraineté : il faut s'expliquer.

Ce pourpre n'est pas la couleur cardinalice d'un rouge vif ; c'est une couleur d'un brun rougeâtre tirant sur le violet ; on la trouve dans les mosaïques de Ravenne, du VIe siècle, qui représentent Jésus-Christ sur le trône, entouré, comme souverain, d'anges, gardes du corps, l'épée à la main.

La couleur pourpre a, en effet, varié de ton selon les époques et la mode. Cornelius Nepos, qui vivait au Ier siècle avant notre ère, nous apprend que dans sa jeunesse la pourpre violette était en vogue ; qu'ensuite on a préféré la pourpre rouge de Tarente et qu'on est venu à la double pourpre de Tyr.

Étudiée au point de vue de la technique, la mosaïque de San Marco est excellente.

Les cubes sont taillés au marteau et non polis à la meule, comme l'usage en est venu à mesure que la mosaïque s'est rapprochée d'un rôle subalterne, celui d'imiter la peinture.

Les carnations sont fort peu modelées ; les saillies, les pommettes des joues notamment, sont franchement accusées par des cercles concentriques d'émaux rosés.

Dans les tissus, le passage du clair à l'obscur est fait au moyen de trois à quatre dégradations seulement.

Étudiée au point de vue de l'art, la Madone de San Marco est très supérieure aux mosaïques du VIIIe siècle qui subsistent à Rome.

Sous le pontificat du pape Adrien Ier, 772-795, l'abside de l'église de Saint-Théodore a été revêtue d'une mosaïque, montrant le Christ assis sur le globe, entouré des saints Paul, Pierre et Théodore ; c'est un ouvrage d'une complète décadence. Et cependant il n'est séparé de l'oratoire du pape Jean VII que par trois quarts de siècle.

Il est difficile de comprendre comment ce grand art de la mosaïque est tombé si bas en si peu de temps ; au IXe siècle, malgré la protection particulière que lui accordait le pape Pascal Ier, 817-824, la décadence s'est accentuée encore : plus de sentiment, plus d'expression, rien que l'éclat des ors et des couleurs ; la figure de la Madone elle-même est devenue vulgaire.

Il a fallu trois siècles pour relever la mosaïque de cette chute lamentable. La renaissance — et dans l'espèce le mot est juste — se manifeste alors à Rome à Sainte-Marie en Transtévère, à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie-Majeure.

La Madone de San Marco est donc extrêmement précieuse, puisqu'elle nous présente un type de mosaïque qui a précédé la décadence et qui a été repris après une longue éclipse.

Il ne me paraît pas que la Madone ait subi de restaurations. Il est certain qu'elle a été divisée en deux parties ; le raccord est visible, mais il n'a pas eu d'inconvénient sérieux.

Lorsque la mosaïque a été posée en tableau d'autel dans la chapelle Ricci, elle s'est trouvée trop petite pour la place qu'elle devait occuper.

Pour combler les vides on eut l'idée d'entourer la Madone de peintures imitant la mosaïque ; sur les côtés on a figuré les dominicains saint Raymond et saint Dominique et dans la partie supérieure des anges tenant une banderole avec les mots : MATER MISERICORDIE.

Ce mélange de mosaïque et de peinture est fâcheux ; il eût été bien plus simple de revêtir les surfaces de marbres de couleur.

(Florence.) GERSPACH.

Ruines de l'abbaye d'Aulne.



LES travaux de sauvetage des ruines de l'importante abbaye bénédictine d'Aulne, sise dans la riante vallée de la Sambre, à quelques kilomètres de Charleroi, sont sur le point d'être terminés. Il reste encore à parachever quelques ouvrages de consolidation, et à restaurer la première travée du collatéral sud, afin de sauver la façade occidentale en l'épaulant. Du même coup on aura restitué un élément type de l'ordonnance générale de l'architecture dans l'église, qui permettra au visiteur d'évoquer dans son imagination, par la répétition de cette unité, tout le superbe vaisseau.

Nous rendrons compte de l'ensemble des travaux après la présente campagne, qui verra leur achèvement. En attendant, consignons ici quelques notes intéressantes au point de vue documentaire.

Épitaphes. — M. Servais, agent des ponts et chaussées, qui a surveillé les travaux depuis leur

début jusqu'à la fin, et a apporté à cette œuvre délicate des aptitudes spéciales, a eu soin de recueillir toutes les pierres intéressantes qui ont pu se rencontrer sur le sol de l'abbaye et aux environs. Récemment encore il a pu lever les frottis de quelques lames funéraires. C'est d'abord un fragment d'épitaphe engagé dans la façade de la chapelle Ste-Marguerite (1).

JACOBVS....
ACRETTE....
-PITANEVS....
C..BODII NATVS
...XXX OCTOBRIS
MDCCXLVIII
...ATIS SV LXII

Nous laissons aux épigraphistes de la région le soin d'identifier le défunt, sans doute un bienfaiteur, dont les dates de naissance et de décès se trouvent ici consignées.

Dans le préau du cloître de l'abbatiale on a retrouvé cette épitaphe entière d'un frère, le frère Damien Julian, dont la date de décès est incomplète, mais comprise dans le décennaire suivant l'année 1730.

F
DAMIANVS JVL
IAV OBIIT
173

Quel est l'ecclésiastique, qui fut enterré au cloître d'Aulne et dont le nom, le lieu de naissance et la date de décès sont consignés dans le commencement d'épitaphe collective que voici ? C'est à quelqu'un de nos lecteurs de nous l'apprendre peut-être. Il ne s'agit pas ici d'un abbé d'Aulne.

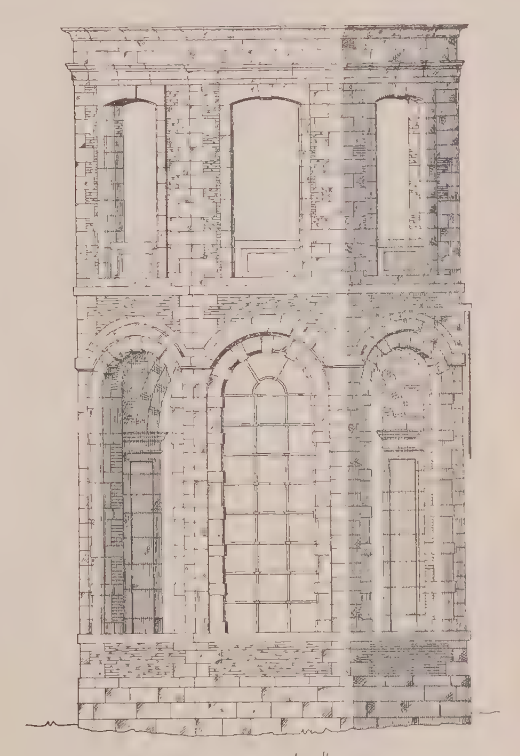
FATA MANENT OMNES *(sic)*
HIC JACENT
VDV̄S DNV̄S FERDINANDVS DELARYS
EX JVMET OBIIT 28 AVGVSTI 1742

Voici, d'autre part, un fragment de l'épitaphe d'un moine originaire de Grenade (?), mort en 1730, à l'âge de 52 ans ; son nom est tronqué

....TAZZONI, GRANATARIVS

Citons encore l'épitaphe de dame Jeanne Bourgau, veuve de Pierre Defossé, morte en 1716, et de son second époux, Étienne Caton, décédé en 1707 ; la pierre se voit dans la grange du moulin de l'abbaye.

Pierre commémorative. — Le quartier des Hôtes, véritable palais, offrait vers la Sambre



Vue extérieure en élévation.

une belle façade flanquée de deux avant-corps ; l'un d'eux, celui qu'on voyait à droite, subsiste, seul vestige, sauf quelques souterrains, de tout ce quartier. Nous avons dit, dans notre notice sur l'*Abbaye d'Aulne* (1), que cet avant-corps, achevé, porte ce chronogramme :

A JOSEPHO PRÆSVLE OPVS HOC CONSTRVITVR EODEM.

Il nous apprend que l'édificateur de cette partie fut l'abbé Joseph Scrippe (1765 à 1785).

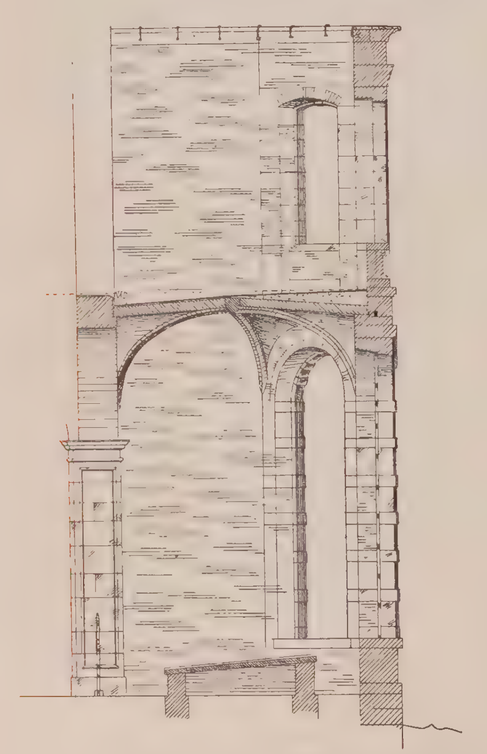
1. Il s'agit de la chapelle de la Basse-Cour. (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 370.)

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 369.

On a retrouvé récemment une pierre provenant de la porte de l'autre avant-corps, et portant une autre inscription incomplète; c'était aussi un chronogramme se terminant comme suit :

strVXit opVs CoLLaVDaMVs

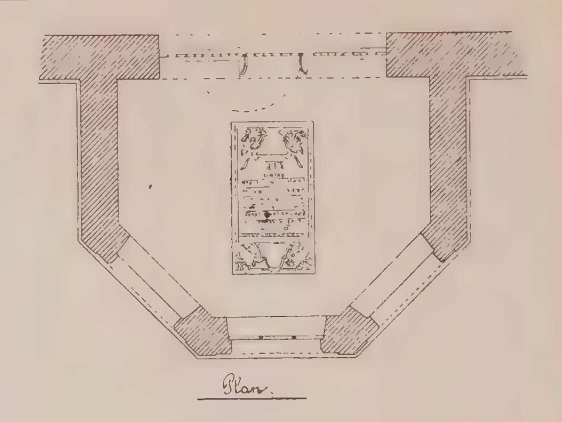
Salle capitulaire. — La salle capitulaire offre un avant-corps en absidiole d'un fort bel effet, tant à l'intérieur qu'au dehors, dont nous donnons ci-contre le plan, la coupe et l'élévation. Ce morceau particulièrement intéressant des constructions a été restauré ; on a rétabli sa



Coupe verticale. — Abbaye d'Aulne. — Abside de la salle capitulaire.

voûte, et une grille placée à l'entrée de l'abside a constitué un espace clos, dérobé aux tentatives des vandales, où a été posée avec l'honneur qu'elle mérite la dalle de l'abbé Louant, le grand constructeur des bâtiments claustraux du XVIIIe siècle. Nous reproduisons la vue de cette absidiole.

Dalle funéraire de l'abbé Louant. — Nous reproduisons la dalle en question telle qu'elle a été retrouvée dans le pavement de l'église, devant l'entrée du chœur. Les mœurs rapaces





Dalle funéraire de l'abbé Louant.

et malfaisantes des touristes n'ont pas permis de la maintenir à son emplacement originel, et elle est à peine en sûreté derrière un solide

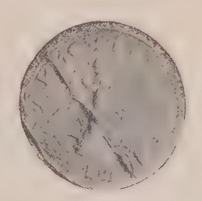
grillage. Je dois à l'obligeance de Mgr le vicaire général Monchamps, de Liége, la restitution des deux mots *SUI PER* de la cinquième ligne. Il en résulte que l'abbé Louant était le vicaire général de son ordre pour le pays liégois ; il était le représentant du supérieur de l'Ordre pour les maisons situées dans son territoire, une sorte de provincial.

L'inscription métrique qui suit l'épitaphe proprement dite a été relevée naguère et reproduite par l'abbé H. Nimal ([1]), mais avec quelques légères incorrections. Nous donnons ici le texte complet rectifié :

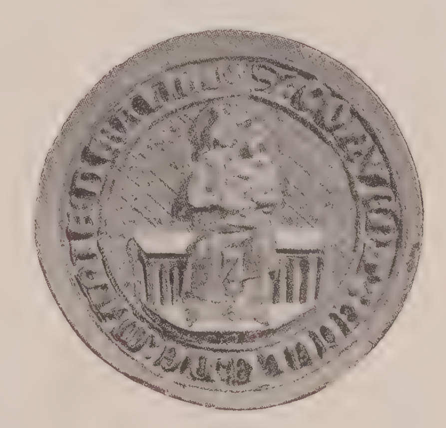
D O M
REVERENDISSIMUS
AC AMPLISSIMUS DOMINUS
D. BARTHOLOMŒUS LOUANT.
ABBAS ALNENSIS XXXVIIII
ORDINIS SUI PER LEODIUM.
VICARIUS GENERALIS & &
OBIIT 14 AUGUSTI 1753
ÆTA 69 PROF 44.
SACERD 43 PRÆLATURÆ 25.

EHEU CUR RAPUIT MORS ASPERA BARTHOLOMŒUM.
PERDIDIT ALNA PATREM VIX HABITURA PAREM.
PRUDENTER QUINQUE ET VIGINTI PREFUIT ANNIS.
OPTIMUS ET GRATUS FRATRIBUS ILLE SUIS
QUIDQUID HABET PULCHRI RARI QUOD POSSIDET ALNA
HOC TOTUM A LOUANT PRÆSULE CLARET OPUS
HEU MORITUR SIC FATA VOLUNT IPSIQUE PRECAMUR
SALVUS UT ÆTERNA PACE FRUATUR AMEN.

Je complète ces miscellanées par la reproduction du sceau et du contre-scel de l'abbaye d'Aulne, ou plutôt des empreintes, qu'en possède M. Niffle-Anciaux de Namur, qui a bien voulu me les signaler et me permettre ici de les reproduire. Ce sont les mêmes que nous avons données autrefois ([1]), d'après des gravures beaucoup moins claires de M. Detry-Henriet.



Contre-sceau de l'abbaye d'Aulne.



Sceau de l'abbaye d'Aulne.

L. Cloquet.

1. *Villers et Aulne*, Liége, Dessain, 1896.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, pp. 372 et 466.



Correspondance.

Italie.

Les Tapisseries de la cathédrale de Trente. — Le Tombeau de Rossini à Santa-Croce de Florence. — Les tableaux flamands du prince Doria à l'Exposition de Bruges. — Fresques, peintures et musées : Syracuse, Venise, Fabriano, Bari, Cerretto, Sinalunga, Borgo San Sepolcro, Milan, Parme. — Les entrées payantes dans les musées d'Italie.—Les travaux dans la cathédrale de Florence.— Le Congrès international des Sciences historiques de Rome.

Les Tapisseries de la cathédrale de Trente.



LA cathédrale de Trente, dont la fondation remonte au IVe siècle et qui a été souvent modifiée, possède un trésor de grand intérêt : vêtements sacerdotaux, vases et divers objets précieux affectés au service du culte et à la décoration de l'édifice, notamment une suite de tapisseries flamandes, composées de sept pièces.

La Naissance de Jésus-Christ.	L 2m,85. H. 2m,40
Le Lavement des pieds.	L. 3m,02. H. 2m,48
Jésus devant Caïphe.	L. 3m,17. H. 2m,45
Jésus devant Pilate.	L. 2m,90. H. 2m,42
Le Portement de la Croix.	L. 2m,77. H. 2m,43
La Déposition de la Croix.	L. 2m,77. H. 2m,43
La Résurrection.	L. 2m,72. H. 2m,48

Ces tapisseries ont été achetées, en 1521, à Colonia da Jovis di Linkau, demeurant à Anvers, par l'évêque de Trente, Bernardo.

Elles portent plusieurs signes et initiales difficiles à comprendre, mais lisiblement le nom de Peter Van Aelst et la marque de Bruxelles.

Je n'ai pas besoin de rappeler que Van Aelst était le plus célèbre tapissier de son temps. Il était le tapissier en titre de l'archiduc Philippe le Beau, puis de l'empereur Charles-Quint.

Le pape Léon X lui confia l'exécution des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël, en 1515.

Si je puis me procurer les photographies des Tapisseries de Trente, je les enverrai à la *Revue de l'Art chrétien*, mais pour ma notice il me serait utile de savoir, quel est l'auteur des cartons, dans quelle vue les tapisseries ont été fabriquées, et si elles ont été reproduites en gravure.

J'ai pensé qu'un des lecteurs de la *Revue* pourrait peut-être me renseigner.

La question, si déjà elle n'a pas été traitée, est, je crois, intéressante pour l'art flamand.

Le monument de Rossini à l'église de Santa Croce à Florence.

J'ai annoncé, dans la livraison de décembre 1902 de la *Revue de l'Art chrétien*, l'inauguration du monument de Rossini. Le sarcophage cependant n'a été mis sous les yeux du public qu'en février dernier.

En voici la reproduction.

L'auteur, le distingué sculpteur florentin M. Cassioli, s'est visiblement inspiré des sarcophages *in aria* des maîtres florentins du XVe siècle, notamment du célèbre tombeau de Leonardo Bruni (✠ 1444), secrétaire de la République, élevé à Santa Croce, sur l'ordre de la Seigneurie, par Gamberelli dit Rosselino.

Les artistes modernes de Florence, ainsi que les artisans en fer forgé et en sculpture sur bois, n'ont pas été pris de la manie de l'art nouveau ; ils respectent les styles qui ont fait la gloire de la cité et, sentant qu'ils ne peuvent mieux faire, ils prennent dans ces insignes monuments les éléments essentiels de leurs compositions, les disposent avec intelligence et goût, afin de ne pas tomber dans de simples pastiches.

L'Exposition de Bruges.

J'ignore si le fait a été signalé, mais il mérite de l'être.

Dans cette très intéressante exposition figuraient quatre tableaux venant de Rome.

La *Pietà* par Memling.
Un *Triptyque* de Van Eyck.
Les *Hypocrites* de Quentin Metsys.
Femme en oraison de Mostaert.

Ces tableaux font partie de la galerie du prince Doria-Pamphili, placée sous le régime fideicommissaire non abrogé.

Des anciennes galeries fideicommissaires il ne reste que Doria-Pamphili, Albani, Barberini

(Quattro Fontane), Barberini (Colonna di Sciarra), Spada Veralli, Rospigliosi.

Les autres, Torlonia, Corsini, Ludovisi, Borghèse ont été, conformément à la loi, absorbées par l'État, soit à la suite de dons volontaires, soit à la suite d'achats.

Le régime fideicommissaire, tout en maintenant la propriété au propriétaire, lui interdit d'aliéner tout ou partie de la galerie et même de déplacer les ouvrages sans une autorisation préalable. Cette autorisation a été accordée par le ministre au prince Doria pour les quatre tableaux envoyés à Bruges.

Une loi de 1871 a interdit pour l'avenir la création de fideicommissaires, mais elle a maintenu l'ancien régime pour les galeries qui existaient alors. Depuis lors il y a eu plusieurs modifications à la loi, mais le principe subsiste.

Syracuse.

Le musée archéologique a, comme les autres musées à entrées payantes, prouvé que la taxe est une mesure excellente.

En 1891, les visiteurs étaient au nombre de 2800 dont 700 payants. En 1902, ces nombres ont été de 3900 dont 1500 payants.

Venise.

Parmi les tableaux reçus par la Galerie royale, on peut citer une *Crucifixion de saint Pierre* et dans le haut la *Trinité* et plusieurs autres.

La peinture est d'un élève de Tintoret, Leonardo Corona (1561-1603), jadis assez renommé mais bien oublié depuis longtemps.

Le mouvement ascendant des recettes d'entrée dans les musées continue régulièrement ; au Palais ducal la recette a été de 3000 francs, supérieure à celle du précédent exercice.

Fabriano (province d'Ancone).

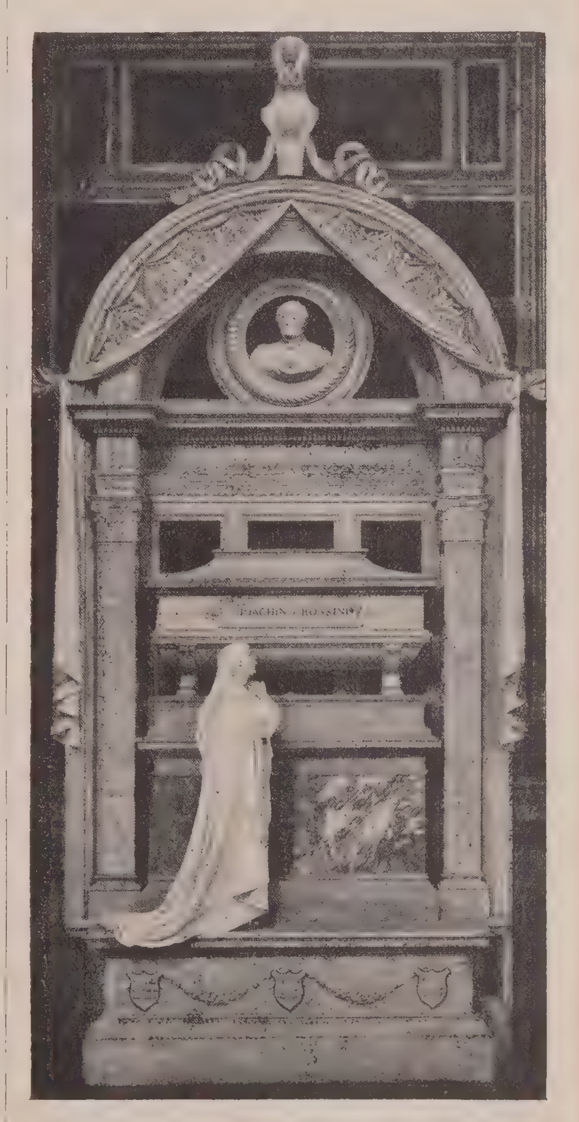
L'ancien couvent des Augustins avait, au XIIIe siècle, été décoré de fresques par Francesco di Tio ; on vient de les restaurer. Il est utile, pour l'histoire de l'art, de rappeler les noms de ces vieux peintres.

Bari.

En faisant des réparations au vieux château, transformé en caserne, on a trouvé sous le badigeon une fresque représentant la Madone, sainte Sabine et saint Nicolas ; elle paraît être de la fin du XVe siècle. On a lieu de croire qu'il y a d'autres fresques dans cet édifice ; aussi les travaux de nettoyage seront poursuivis.

Cerreto de Spoleto (province de Pérouse).

Au cours de travaux exécutés dans l'église, on a constaté, sous un lait de chaux, de nombreuses



Tombeau de Rossini à l'église de Santa Croce de Florence, exécuté par M. C. Cassioli (1902). (Photographie d'Alinari.)

et grandes fresques des XVe et XVIe siècles ; elles vont être débarrassées du badigeon.

Sinalunga (province de Sienne).

En démolissant un autel du XVIIe siècle, on a découvert dans l'église Santa Lucia, une impor-

tante fresque de Benvenuto di Giovanni del Guasto, XVe siècle.

Borgo San Sepolcro (province d'Arrezo).

Le magnifique retable *La Madone et des Saints* par Pier della Francesca, qui était à l'hôpital de la Misericordia, a été transporté au musée civique. Cette mesure est excellente ; la peinture était difficilement visible à l'hôpital ; il fallait une permission du directeur pour lever le voile qui la couvrait.

Milan.

La pinacothèque Brera a été remaniée par suite de l'adjonction de seize salles. Elle est composée maintenant de trente salles ; les tableaux sont disposés par ordre chronologique et par écoles. Ce musée, dirigé par l'éminent M. Corrado Ricci, peut être donné comme un modèle à suivre, avec les musées de Florence.

Parme.

La confraternité des Vivants et des Morts a fait détacher de son antique immeuble quatre fresques du XVe siècle, représentant quatre des œuvres de miséricorde pratiquées par la confraternité : *Donner à manger à ceux qui ont faim. — Donner à boire à ceux qui ont soif. — Loger les pèlerins. — Visiter les malades.* Ces fresques ont été mises à titre de dépôt à la Galerie royale. Plusieurs fresques qui représentaient les autres devoirs de la confraternité ont été depuis longtemps détruites.

Les entrées payantes dans les musées d'Italie.

M. Henri Lapauze a publié, en 1902, un volume *Le droit d'entrée dans les musées* ([1]). Il informe le lecteur que pour permettre à l'opinion publique de juger en pleine connaissance de cause, il a fait une enquête très sérieuse dans les pays étrangers.

A la suite de son enquête, il a divisé les musées en trois catégories :

Entrée libre,

Entrée payante,

Entrée mixte, gratuite certains jours, payante d'autres jours.

L'enquête résulte des voyages accomplis par l'auteur et des déclarations écrites des directeurs et conservateurs des grands musées de l'Europe, interrogés au moyen d'un questionnaire.

1. Paris. — Société française d'imprimerie et librairie, 15, rue de Cluny.

Je ne m'occupe que de l'Italie ; j'ai le regret de constater que l'enquête de M. Lapauze n'est nullement satisfaisante.

Et je le prouve :

Dans le nombre des galeries et des musées de l'État, M. Lapauze omet :

La Galerie nationale d'art moderne à Rome, qui correspond au musée du Luxembourg à Paris ; l'important musée de Naples et, dans la même cité, le Musée de San Martino.

Il ne mentionne pas les musées royaux de Parme, Modène, Lucques, Syracuse, Tarente, Palerme, San Marco à Florence, le musée des armures à Turin.

Il ne dit mot de la Pinacothèque du Vatican, et des musées des Dômes de Florence et de Sienne.

L'Italie possède environ cent soixante galeries ou musées civiques, c'est-à-dire municipaux ; on ne peut reprocher à M. Lapauze de ne pas les avoir nommé tous, mais on ne s'explique pas, pourquoi, après en avoir cité quelques-uns, il a oublié Pérouse, Sienne, Pise, d'une importance plus grande que certains musées royaux, et puis Vérone, Ferrare, Padoue, Brescia, Arezzo, Bergamo, Modène, Forli et d'autres encore.

Pour certains musées qu'il mentionne, M. Lapauze donne des recettes annuelles ; pour d'autres, il ne les donne pas.

Il ne fournit pas non plus le total des recettes effectuées par l'État dans ses musées et excavations; le chiffre annuel de 500,000 francs pouvait cependant servir d'argument en faveur des entrées payantes.

En plus de ses galeries et musées, l'État a soumis à la taxe, l'entrée dans quelques chapelles et salles détachées des églises et des couvents. Je n'en cite que deux : Santa Maria delle Grazie à Milan, où se trouve la Cène de Léonard de Vinci, et la nouvelle sacristie de Saint-Laurent à Florence, qui contient les tombeaux des Médicis sculptés par Michel-Ange.

M. Lapauze ne s'occupe pas de cette catégorie ; elle a cependant de l'intérêt au point de vue des recettes. La nouvelle sacristie de Saint-Laurent encaisse annuellement 11,000 à 12,000 francs ; en revanche l'auteur note la recette de quelques musées qui ne dépasse pas 3,500 francs par an !

L'État a muni de tourniquets le Forum Romain, les thermes de Caracalla, le Palatin, Pœstum, Herculanum, Pompei. M. Lapauze les passe sous silence, et cependant Pompei fait de 40,000 à 45,000 fr. de recettes par an; en revanche l'auteur marque, en fait de localités se rattachant à l'antiquité, le *Tabularium* du *Capitole* de Rome, dont la recette est insignifiante.

Je ne relève pas, pour le moment, dans le volume de M. Lapauze et dans les articles qu'il a publiés sur le sujet, des erreurs de dénomination et des fautes d'impression qui cependant sont de nature à induire en erreur le lecteur.

Ce que j'ai dit suffit pour démontrer que le travail de M. Lapauze sur l'Italie est incomplet et tout à fait insuffisant pour constituer un document à consulter utilement.

Les travaux au Dôme de Florence.

J'ai souvent eu l'occasion de remarquer l'étonnement des touristes à la cathédrale de Florence. Ils trouvent que la richesse des marbres et des sculptures de l'extérieur fait un contraste singulier avec l'austérité de l'intérieur du Dôme, qui à cet égard, se rapproche des cathédrales de France et de l'Allemagne.

Il n'y a dans ce contraste absolument rien de voulu de la part des premiers architectes de l'édifice.

Sainte-Marie-de-la-Fleur devait, dans leurs intentions, être décorée, à l'intérieur, de peintures murales, de mosaïques et de nombreuses sculptures.

Les circonstances ont empêché la réalisation complète de ce programme, mais il reste de ces projets des manifestations suffisantes.

Malgré des destructions, des modifications, et des déplacements, la cathédrale possède encore quelques fresques très intéressantes: les douze apôtres, peints, en 1427, par Bicci di Lorenzo; des peintures de Taddeo Gaddi (1300-1366); quelques fresques de l'ancienne église de Santa-Reparata ont été détruites.

Quatre saints de Bicci ont été transportés des nefs dans les chapelles du chœur.

Les grandes fresques représentant les *Capitani:* Nicolo Tolentino (✠ 1433) par Andrea del Castagno (1390-1457), John Hawkwood dit Acuto par Paolo Ucello (1397-1475), qui étaient sur les parois de gauche de la nef, ont été mises sur toile en 1842 et placées au-dessus des deux portes mineures de la façade.

On a respecté les six anges peints par Santi di Tito (1536-1603) autour du Couronnement de la Vierge, mosaïque, par Gaddo Gaddi (1270? 1333?), et le *Jugement dernier*, très médiocre peinture de la coupole, exécutée, en 1574, par Zuccheri.

L'existence de cette peinture prouve au moins qu'à cette époque l'idée d'une décoration picturale de l'intérieur n'était pas abandonnée; une coupole peinte serait, en effet, un non-sens dans un édifice dépourvu de peintures.

L'année 1842 a été désastreuse pour la décoration du Dôme.

L'architecte a, sans aucune raison et au risque de les abîmer, déplacé des fresques, il a changé de place un certain nombre de tombeaux: du sol ou de peu de distance du sol, il les a transportés au-dessus des portes!

C'était absurde.

Par fortune, le distingué architecte actuel de la cathédrale, M. Castellucci, a résolu de réparer cette erreur.

Avec l'autorisation de la Direction des monuments nationaux du royaume et celle du conseil de l'opéra du Dôme, il a commencé par enlever, de dessus la porte dite des Chanoines, le tombeau de l'évêque Orso, mort en 1321, sculpté par Tino di Camaino, élève de Giovanni Pisano, et l'a remis à la place qu'il occupait primitivement, contre le mur intérieur de la façade; là du moins on pourra juger ce bel ouvrage, ce qui était impossible auparavant.

La même translation sera faite pour les autres tombeaux.

Derrière le monument de l'évêque Orso, on a trouvé des vestiges de fresques. Poussant plus loin ses recherches, M. Castellucci a débarrassé l'embrasure d'une fenêtre voisine, de l'enduit qui la recouvrait; il a ainsi mis à jour une décoration composée de têtes de saints peints en médaillons à fond d'or, probablement à la fin du XIV[e] siècle.

Ceci est une preuve de plus que la cathédrale devait être décorée de peintures.

Les travaux de la mise en place de la nouvelle porte principale du dôme se poursuivent.

La porte en bronze est l'œuvre du distingué sculpteur M. Passaglia, qui a déjà exécuté la porte de gauche.

Lorsque le moment sera venu, je reproduirai ce remarquable ouvrage : jusqu'à présent je n'ai pu l'apprécier que dans l'atelier de l'artiste.

Le Congrès international des Sciences historiques de Rome.

Le Congrès a eu lieu du 2 au 9 avril.

Le programme, il faut le reconnaître, était beaucoup trop vaste.

Il comprenait :

— L'Histoire ancienne. Épigraphie. Philologie classique et comparée.

— L'Histoire du moyen âge et des temps modernes et sciences auxiliaires.

— L'Histoire de la Littérature.

— L'Archéologie, la Numismatique et l'Histoire de l'Art. L'Histoire de l'art musical et dramatique.

— L'Histoire du Droit.

— L'Histoire de la Géographie. La Géographie historique.

— L'Histoire de la Philosophie. L'Histoire des religions.

— L'Histoire des sciences mathématiques, physiques, naturelles et médicales.

Il y a eu près de 2,500 adhérents, mais, en raison du peu de durée de la session, on n'a pu accorder à chaque lecture, — il y en a eu environ 500, — que trente minutes environ.

On pense qu'elles seront toutes publiées en volumes.

En attendant, voici celles qui peuvent plus particulièrement intéresser les lecteurs de la *Revue.*

— *Opportunité des recherches historiques locales sur les conditions ecclésiastiques : bénéfices, couvents, circonscriptions*, etc., par M. Galante d'Insbruck.

— *Les Évêchés d'Italie et l'invasion lombarde*, par Monseigneur Duchesne, directeur de l'école française à Rome.

— *Les bordures des tapisseries de Raphaël*, par M. Gerspach, Florence.

— *L'État pontifical en 1837*, par M. Stern de Zurich.

— *Nouveaux documents pour la biographie de saint François d'Assise, d'après un manuscrit du Vatican*, par M. Minocchi de Florence.

— *Frère Élie*, par M. Sabatier, Assise.

— *La Conjuration de 1468 contre le pape Paul II, nouveaux documents*, par M. Zippel de Rome.

— *Les tabernacles sur rues à Florence, depuis le XIIIe siècle*, par M. Gerspach, Florence.

— *De la longueur du corps de Jésus-Christ comme base des mesures linéaires du moyen âge en Italie*, par M. Uzielli, Florence.

— *Les travaux scientifiques de l'abbé Saffi de Cosensa ;* M. Pagani, Cosensa.

— *La Bible et la philosophie chrétienne*, par M. Labanca, Rome.

— *Saint Colomban et la mission religieuse et civilisatrice des Scots en Brie, au commencement du VIIe siècle*, par M. Bonet-Maury, Paris.

— *Quelques pages sur l'Ancienne Littérature chrétienne et la philologie classique*, par M. Puech, Paris.

— *Le titre de Roi de Jérusalem au XVe siècle*, par M. Sarran d'Allard, Alais.

— *La casuistique d'Innocent III*, par M. Luchaire, Paris.

— *Nouveaux documents sur les causes de l'arrestation et de la libération du cardinal Soderini*, par M. Epifanio, Palermo.

— *Sur le cinquième Concile de Latran (1512-1517)*, par M. Guglia, Vienne.

— *Notice sur la bulle Silvestrina et le couronnement d'Étienne Ier, roi de Hongrie*, par M. Lanczy, Budapest.

— *Les Archives du Mont-Cassin*, par M. Amelli, Mont-Cassin.

— *Note sur la genèse des quatre grandes épopées chrétiennes* (La Divine Comédie, La Jérusalem délivrée, Le Paradis, Le Messie), par M. Halberg, Toulouse.

— *Un commentaire inédit de la Divine Comédie*, par M. Luiso, Lucques.

— *Les matériaux anciens trouvés dans le Campanile de Venise*, par M. Boni, Rome.

— *Le droit canonique dans les gloses d'Accursi*, par M. Siciliano-Villanuera, Potenza.

— *Le Cardinal Bembo et la géographie*, par M. Gunther, Munich.

— *Histoire du port Corsini à Ravenne, ouvert par le cardinal Jules Alberoni, à la fin du XVIIIe siècle.*

— *Les monnaies pontificales dans les dernières années du XVIIIe siècle*, par M. Castellani, Venise.

Les mentions que je viens de faire montrent combien ont été négligées les questions qui tiennent aux arts chrétiens, et, lorsqu'on prend par le détail les 500 communications, on fait la même remarque pour les arts de l'antiquité païenne, et cependant les uns comme les autres avaient leur place au Congrès.

Je ne puis expliquer cette sorte d'ostracisme, puisque le Congrès avait été ouvert à tous sans distinction aucune.

En tous cas, cela semblerait indiquer qu'un Congrès, pour être utile autant qu'un Congrès peut l'être, doit être spécialisé plus que ne l'a été celui de Rome.

Est-ce à dire que, même dans les conditions de 1903, un Congrès doit être négligé ?

Assurément non.

Il fournit d'abord aux congressistes l'occasion de voyages économiques, de nouer des relations; enfin de produire des travaux qui sans ces réunions risqueraient peut-être de ne pas voir le jour.

GERSPACH.

Encore un mot sur le portail méridional de l'église Notre-Dame d'Etampes.



A LA suite de mon précédent article sur le portail méridional de Notre-Dame d'Étampes (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1903, 3e livraison, pp. 225-231), Monsieur le docteur Coutan, de Rouen, a bien voulu me signaler une étude de M. Merlet, parue, en 1899, dans le *Bulletin monumental*.

Entre autres indications fort intéressantes, le savant archiviste démontre que le portail dont il s'agit a été transporté après coup à sa place actuelle : en effet, il ne se trouve pas dans l'axe de la travée intérieure de l'église et, de plus, on remarque dans la maçonnerie des raccords mal dissimulés. Mais M. Merlet ajoute qu'à son avis ce portail aurait pu décorer primitivement la façade occidentale, d'où il aurait été retiré lors de l'adjonction des murailles crénelées, vers 1220. — Nous ne le pensons pas, tant à cause du sujet représenté, que de la richesse même de l'ornementation : 1° — à cause du sujet : en raison de ses dimensions et de son importance, notre porte n'aurait pu occuper, sur la façade ouest, que la place du milieu : or, aux XIIe et XIIIe siècles, le tympan des portes centrales occidentales représente toujours ou le Jugement dernier, ou le Christ entouré des emblêmes des Évangélistes, ou (rarement, dans quelques églises consacrées comme celle-ci à Notre-Dame) des scènes de la vie de la Vierge, avec le triomphe et le couronnement de Marie : le portail occidental actuel d'Étampes rentre dans cette dernière catégorie. Nous ne connaissons aucun exemple d'une église consacrée à Marie, dont la porte principale serait occupée par l'image du Christ entouré d'anges, comme nous le voyons ici.— 2° à cause de la richesse de l'ornementation : on comprendrait mal que l'architecte du XIIIe siècle eût retiré ce portail (dont il appréciait bien la beauté, puisqu'il le conservait) de la façade principale pour le remplacer par la porte actuelle, beaucoup plus simple. — Il faudrait donc conclure, ou bien que notre portail a toujours été sur la façade méridionale, où il aurait subi, pour une cause inexpliquée, un léger déplacement à une certaine époque ; ou bien qu'il proviendrait d'une église inconnue d'où, au XIIIe ou au XIVe siècle, à la suite d'un incendie par exemple, il aurait été transporté à sa place actuelle.

M. le docteur Coutan a bien voulu également me signaler l'existence de deux statues du XIIe siècle, représentant S. Pierre et S. Paul, conservées actuellement dans l'intérieur de l'église ; on s'accorde généralement à penser que ces statues auraient primitivement occupé les deux places aujourd'hui vides aux ébrasements de notre porte; cela paraît probable, bien qu'on s'explique mal pour quelle raison l'architecte, en rétablissant les autres figures à leur emplacement naturel, lors du déplacement du portail, a fait exception pour nos deux Saints.

G. SANONER.

Paris, le 12 juin 1903.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 8 avril 1903.* — M. L. Delisle communique la photographie d'une grande peinture exécutée par Jean Fouquet, et qui appartient à la même série que les neuf peintures contenues dans le volume des *Antiquités juives* conservé à la Bibliothèque Nationale. Cette photographie a été envoyée par M. H. Yatès Thompson, qui possède cette peinture et en a reconnu l'origine.

M. S. Reinach consacre une étude au sculpteur Strongylion, qui florissait à Athènes vers 410 avant Jésus-Christ, et dont une *Artémis courant*, sculptée pour un temple de Mégare, a été imitée par Praxitèle.

M. Babelon communique un grand médaillon d'or de Constantin, qui fait partie des collections de M. C. de Beistegui. Ce bijou, qui donne à Constantin le titre d'*Invictus Constantinus Maximus Augustus* et porte au revers la légende: *Felix adventus Augustorum nostrorum*, a été frappé pour commémorer la célèbre entrevue de Constantin et de Licinus, à Milan, en 313 où fut proclamée la liberté du culte chrétien.

Séance du 17 avril. — M. Héron de Villefosse signale une très curieuse mosaïque découverte à Villelaure (Vaucluse). Le tableau central, environné de scènes de chasse, offre une représentation fort rare : celle de l'aventure de la nymphe Callisto, racontée par Ovide dans les *Métamorphoses*.

M. S. Reinach montre les photographies d'une admirable figurine en ivoire représentant un danseur, découverte à Cnossos (Crête), par M. A. Evans. Cette statuette témoigne d'un goût rare non seulement pour les mouvements très vifs, mais pour les formes élancées et élégantes jusqu'à la gracilité. Ce n'est pas le début, c'est la fin d'une belle période de l'histoire de l'art, hier encore complètement inconnue.

M. Perrot annonce que le duc de Loubat vient de lui remettre une nouvelle subvention de 20,000 francs destinée à parachever le déblaiement du sol de l'île de Délos.

M. Charles Joret lit une note du docteur Bonnet, sur les figures peintes dans un manuscrit grec de Dioscoride conservé à la Bibliothèque Nationale.

M. Héron de Villefosse présente une aquarelle d'une grande exactitude, due au talent de M. Pinchart, et représentant la prêtresse carthaginoise découverte au mois de décembre dernier par le P. Delattre au cours des fouilles que dirige ce savant sur l'emplacement de l'ancienne Carthage. Cette statue est couchée sur un couvercle de sarcophage et rehaussée de peintures très vives exécutées avec la plus grande délicatesse. Sous l'étoffe transparente, on devine encore la couleur de la chair ; les ailes, qui recouvrent les jambes et les protègent en se croisant, sont peintes en bleu clair et rehaussées de filets d'or. Une bande de pourpre bordée d'un filet d'or traverse le haut de la poitrine.

Séance du 1er mai. — Le R. P. Delattre, directeur des fouilles des hypogées de l'ancienne Carthage, avise l'Académie de la découverte qu'il vient de faire, d'une coupe en plomb chargée d'ornements et portant une inscription bilingue en langues phénicienne et grecque. M. P. Berger fait ressortir l'intérêt de ces documents aux différents points de vue de l'archéologie et de l'épigraphie.

Séance du 22 mai. — M. Daniel Serruys communique un fragment important des actes du concile iconoclaste de l'an 815. Les circonstances dans lesquelles Léon l'Arménien réunit cette assemblée sont connues, mais les décisions qui y furent prises restaient ignorées. M. Serruys les a retrouvées dans un traité également inédit du patriarche Nicéphore, qui fut détrôné par le même concile. Ce traité, qui est l'œuvre principale du patriarche, est une histoire et une réfutation de l'iconoclastie byzantine.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 8 avril 1903.* — M. Chapot fait une communication sur une inscription grecque chrétienne provenant de Harbié, l'ancienne Daphné.

M. Vitry communique la photographie d'un médaillon de terre cuite émaillée du XVIe siècle représentant saint Jacques le Mineur, provenant du château de Cognac.

M. Marquet de Vasselot présente un pot de pharmacie décoré d'une tête d'homme, œuvre italienne de la fin du XVe siècle, qui vient d'être acquise par le Louvre.

Séance du 15 avril. — M. Mowat communique des moulages et des photographies de treize médaillons grecs en or de la trouvaille d'Aboukir et les rapproche de certaines monnaies macédoniennes.

M. Blanchet parle d'une découverte de vases, urnes, cuillers, etc., récemment faite aux environs d'Orpierre (Hautes-Alpes).

M. Héron de Villefosse communique la photographie d'une jambe de bronze de grandes dimensions chaussée du *calceus senatorius*, récemment trouvée au Bourguet (Basses-Alpes) par M. l'abbé Sauvert.

Séance du 22 avril. — M. P. Vitry annonce que le musée du Louvre vient d'entrer en possession d'un bas-relief représentant une *Madone*, œuvre de Duccio ; il a été apporté d'Italie au commencement du XIX[e] siècle par le général de Bonnières, dans l'église d'Auvillers (Oise).

M. de Mély présente un tétradrachme de Thasos qui faisait partie de la toilette d'une femme perse, à qui il l'a acheté au Caucase.

M. Pallu de Lessert communique, au nom du R. P. Delattre, des copies d'inscriptions sur plomb trouvées à Carthage.

Séance du 29 avril. — M. Delaborde attire l'attention de la Société sur une interversion de feuillets qui s'est produite dans le cartulaire de Philippe-Auguste conservé au Vatican.

M. Monceaux fait une communication sur des plombs byzantins avec invocation à la Vierge trouvés en Afrique.

M. Chenon lit une note sur le peintre-verrier Guillaume de Marcillat, né à la Châtre en Berry.

M. Enlart présente la photographie d'un fragment de stalle en pierre de Tournai sculpté en 1205 que l'on conserve au Musée de Douai. Nous reproduirons cette intéressante sculpture dans notre prochaine livraison.

Séance du 6 mai. — M. le Baron de Baye, au nom de M. Delort, communique une boucle de ceinturon trouvée à Messiny (Aix).

M. Maurice expose que l'autel représenté sur les monnaies du bas empire se rencontre toujours sur les pièces frappées dans des villes qui étaient le siège d'une assemblée provinciale.

Séance du 13 mai. — M. H. Martin présente un livre d'heures écrit en lettres blanches sur vélin noir, qui semble provenir de Jean, duc de Berry.

M. de Mély parle de reliques de la couronne d'épines qui auraient été conservées en 804 à Aix-la-Chapelle.

M. Blanchet fait une communication au sujet d'une représentation du dieu Sucellus conservée au musée de la Porte de Croux à Nevers.

M. l'abbé Beurlier communique un amulette en serpentine portant une double inscription grecque.

M. E. Lefèvre-Pontalis fait une communication au sujet d'un devant d'autel du XII[e] siècle conservé au musée de Vich en Espagne.

M. Monceau parle de poids en bronze à symboles chrétiens trouvés en Afrique.

Séance du 20 mai. — M. Lauer entretient la Société d'une image du Christ conservée à Ste-Praxède de Rome ; il présente la photographie d'une autre image semblable conservée à St-Jean de Latran.

M. Demaison écrit au sujet d'une découverte de vaisselle romaine en argent qui a eu lieu à Reims en 1900.

M. Hauvette discute la restitution d'une inscription grecque en vers trouvée à Paros.

Séance du 27 mai. — M. Chenon présente une statuette gallo-romaine acéphale trouvée à Chareaumeillan (Cher).

M. Schlumberger présente des miniatures qui ont été découpées dans un manuscrit du moyen âge contenant le roman de Lancelot du Lac.

Congrès des Sociétés savantes. — Le 14 avril s'est ouvert à Bordeaux le *Congrès des Sociétés savantes* dans le grand amphithéâtre de l'Athénée municipal, sous la présidence de M. Baguenault de Puchesse, assisté de M. Raoul de Saint-Arroman, délégué du Ministre de l'Instruction publique. Nous nous bornerons à mentionner les communications les plus intéressantes pour nos lecteurs.

A la section d'archéologie, M. Brutails rappelle brièvement les caractères distinctifs de l'architecture religieuse bordelaise pendant la période romane.

L'école bordelaise se distingue par une extrême simplicité dans le plan et dans l'élévation. Le plan consiste dans une nef unique. Le chœur est allongé ; sur le transept, qui existe rarement, s'ouvrent deux absidioles ; le transept est le plus souvent remplacé par une travée d'avant-chœur portant le clocher. En élévation, on constate l'absence de triforium, et l'usage d'une superstructure en bois, les voûtes étant réservées par le chevet. Ces voûtes sont en berceau, plutôt brisé et à doubleaux, rarement d'arêtes, parfois en coupole ; d'assez bonne heure apparaît la croisée d'ogives.

M. de Lasteyrie incline à rattacher l'école bordelaise à cette grande école qui régna au XII[e] siècle sur le Poitou et les régions des bords de l'Océan, depuis l'embouchure de la Loire jusqu'à celle de la Gironde.

M. L. Demaison examine cette question : l'architecture carolingienne a-t-elle laissé des traces en l'église Saint-Remi de Reims ? Anselme, moine de Saint-Remi de Reims, auteur de l'*Iti-*

nerarium Leonis papæ, nous a laissé une relation de la construction de l'église de son monastère. Grâce à Anselme, nous savons que la construction de l'église Saint-Remi, avant la consécration de l'an 1049, a passé par trois phases successives. La dédicace de l'église restaurée par l'archevêque Hincmar eut lieu en 852. En 1005, Airard, abbé de Saint-Remi, jeta les fondations d'une vaste église, dont le projet est ensuite abandonné et dont on n'utilisera que les piliers et quelques fondations. En 1039, l'abbé Thierry commence un autre monument sur un plan plus modeste, et jusqu'à sa mort, en 1045, il a le temps de bâtir la nef, le chœur et une portion du transept. Hincmar met ensuite la dernière main au transept et construisit les deux clochers de la façade. En 1049, tout est fini et l'église est prête pour la cérémonie de la consécration, que le pape Léon IX vient faire en grande pompe au mois d'octobre de cette année.

Or si l'on examine la basilique de Saint-Remi dans ses parties les plus anciennes, on y reconnaît sans peine trois éléments et, pour ainsi dire, trois couches distinctes : sa nef avec ses piliers en faisceaux, de forme si étrange et si caractéristique ; la portion occidentale du croisillon nord du transept, qui offre un double étage d'arcs supportés par des colonnes cylindriques épaisses et trapues, munies de chapiteaux d'un style barbare, grossière imitation des chapiteaux corinthiens ; enfin le reste du transept, où dominent les piliers carrés sans ornements, et les voûtes des bas-côtés en berceaux perpendiculaires aux murs latéraux. Chacun de ces éléments paraît correspondre aux phases de travaux indiquées dans le récit d'Anselme ; c'est-à-dire que les parties les plus anciennes appartiennent à la construction d'Airard, et que rien ne subsiste de l'édifice d'Hincmar.

Notre collaborateur M. L. Maître lit une description de la crypte de Saint-Seurin de Bordeaux, qu'il rattache aux débuts du christianisme à Bordeaux. Son emplacement dans une des nécropoles voisines de l'enceinte semble indiquer que la chrétienté de Bordeaux a commencé dans les mêmes conditions que les autres chrétientés de la Gaule, c'est-à-dire en dehors du centre.

L'église supérieure, qui enveloppait la crypte de Saint-Seurin, s'est écroulée ; une nouvelle lui a succédé ; cependant le sous-sol a dû demeurer tel qu'il était ; il nous indique l'endroit où finissait le premier chevet, ce qui constitue une présomption en faveur de son antiquité. Quand on considère ses voûtes en berceau, ses claveaux de pierre alternant avec des briques, le petit appareil de la maçonnerie, on constate que les procédés employés ont une parenté étroite avec les habitudes gallo-romaines. D'ailleurs, le plan lui-même, qui représente un rectangle terminé à l'Orient par trois compartiments rectangulaires faits pour recevoir des tombeaux, n'a aucun trait de ressemblance avec le plan des cryptes postérieures à l'an 1000. M. Maître conclut de ces observations que la crypte de Saint-Seurin, destinée à servir uniquement de dépôt funéraire et non d'église souterraine, ne peut pas être postérieure au IX[e] siècle.

M. Brutails recherche ensuite ce qui reste en Gironde des monuments chrétiens antérieurs au XI[e] siècle. L'ermitage Saint-Aubin, commune de Saint-Germain-la-Rivière, n'appartient à l'architecture religieuse que par sa destination actuelle ; l'église souterraine de Saint-Émilion date de la période romane ; quant à la crypte de Saint-Seurin, l'analyse y révèle des dispositions et des procédés qui sont plutôt romans, mais aucun détail qui permette de faire remonter la crypte à la période latine. Il n'est guère admissible que cet édifice remonte au X[e] siècle ; il est plus probable qu'il est du XI[e] siècle. Il n'existe donc, comme constructions antérieures à l'an 1000, que des ruines enfouies sous le sol.

M. Braquehaye présente, à propos de la crypte de Saint-Seurin, d'intéressantes observations sur l'exhaussement du sol de Bordeaux depuis l'époque romaine.

M. Brutails présente certains arguments contre les conclusions de M. Maître touchant l'époque de la construction de la crypte de Saint-Seurin.

M. Coquelle lit une étude sur les églises romanes du Vexin français et du Pincerais. Il en dégage les caractères généraux. Il énumère les plus remarquables monuments de cette région.

Au style qu'on désigne communément sous le nom de roman primitif appartiennent les églises de Juziers, Davron, Villennes, Reilly et Montchauvet, mais elles ont subi de nombreux remaniements.

L'église de la Villetertre, la plus complète de toutes, est de la fin de la période romane. Quatre chapelles, deux prieurés en ruines, une abbaye, celle de la Montcient, enfin la crypte de Maule complètent la série des monuments religieux qui ont été tout entiers construits avant le XII[e] siècle.

A Poissy, Meulan, Maule, Brueil, Arthies, Liceville, Achères et Bazainville, l'art roman des deux époques domine plus ou moins.

Vingt-trois églises rurales ont encore des nefs ou parties de nefs des XI[e] et XII[e] siècles ; la plupart d'entre elles ont des portails variés ; vingt-neuf églises ont un chœur carré ou polygonal remontant à l'époque romane.

Ces chœurs se relient à une base de clocher roman ; ces clochers sont au nombre de soixante ; les uns ont la tour et la pyramide de pierre, les

autres ont des toits d'ardoises ; vingt et un clochers postérieurs présentent enfin des traces très importantes de l'architecture romane dans leur base ou partie reposant directement sur le sol. Trente-cinq églises possèdent des colonnes à lourds chapiteaux ou des piliers carrés avec imposte chanfreinée, caractéristique de l'époque romane primitive. En somme, sur trois cent quinze églises anciennes qui subsistent dans le Vexin français et le Pincerais, cent quarante-neuf sont romanes en tout ou en partie, ou contiennent des vestiges de cette époque.

M. le chan. Pottier rend compte des fouilles récemment faites dans l'église abbatiale de Saint-Pierre de Moissac, qui ont permis de retrouver les substructions de l'église antérieure à l'église à coupoles.

M. de Lasteyrie fait ressortir l'intérêt considérable que présentent, pour la détermination des constructions successives de l'église de Moissac, les fouilles si habilement dirigées par M. le chanoine Pottier.

M. P. Paris entretient l'assemblée des principaux résultats et des recherches sur l'art et l'histoire de l'Espagne primitive. Il expose les caractères généraux des constructions cyclopéennes qui, bien que dues à des indigènes, n'ont rien d'original. A côté de ces murs cyclopéens, nous trouvons des constructions qui ont un caractère particulier, et tout d'abord les tombeaux à coupoles qu'on rencontre en Portugal et en Andalousie ; c'est tout à fait le type des sépultures de Mycènes. N'est-il pas intéressant de constater une similitude entre les sépultures de peuples établis aux deux extrémités de la Méditerranée? Les mêmes rapprochements s'établissent entre les sculptures ornementales de l'Orient et de l'Occident. A une époque très ancienne la Grèce a eu une très grande influence sur tous les peuples du bassin méditerranéen. On constate le caractère de l'art ionique sur des chapiteaux à volutes trouvés à Elche. Le modèle grec se modifie cependant chez les Ibères ; un goût particulier pour la richesse et l'exubérance de l'ornementation se fait jour.

Si l'on passe en revue les monuments de sculpture, l'on constate qu'à l'origine les Ibères étaient particulièrement mal doués pour les arts plastiques ; nous n'en voulons pour preuve que les animaux de pierre de Guisando, véritables monstres. La figure humaine n'était pas mieux traitée. Citons certaines statues de guerriers du palais royal d'Adjuda, près de Lisbonne, des têtes trouvées en Catalogne, une tête découverte dans la région de Murcie et aujourd'hui au musée du Louvre, les idoles de bronze, etc.

Les bijoux ne révèlent pas plus d'habileté, telle une fibule de la collection Vives à Madrid.

L'influence orientale se manifeste clairement dans deux sphinx, conservés au musée du Louvre, et provenant de ruines aux environs d'Albacète. Ce sont deux sphinx du type chaldéen. D'autres sphinx trouvés à Agosta, aux environs d'Alicante, rappellent les sphinx recueillis sur l'Acropole et à Delphes. Un monstre de pierre, du musée de Madrid, la « Vicha de Balazote », taureau accroupi avec tête humaine, est un monument ibérique qui participe du style chaldéen et du grec.

Parmi les armes conservées au musée de Madrid, on remarque une série de sabres de fer, trouvés près de Cordoue, qui présentent une ornementation dans laquelle on constate un mélange d'influences asiatiques et mycéniennes.

C'est encore l'art mycénien qui nous fournit des monuments comparables aux plus anciennes statues recueillies dans la péninsule ibérique. La disposition des vêtements, l'ornementation, l'obliquité des yeux présentent dans d'autres statues un caractère tout particulier et qu'on peut appeler ibérique. Mais l'influence grecque a fait sentir son action sur l'art indigène et a contribué à donner aux figures un sentiment de noblesse que les indigènes n'auraient pu exprimer d'eux-mêmes. On sent comme un reflet du génie de Polyclète.

M. Paris fait ressortir tout l'intérêt que présente le buste de femme trouvé à Elche et qui est conservé au musée du Louvre.

La céramique permet aussi de saisir la barbarie native des Ibères et leur développement artistique d'abord sous l'influence orientale, puis sous l'influence grecque, jusqu'au moment où la conquête romaine vient arrêter cette civilisation dans son évolution. Enfin M. Paris lit quelques pages d'un livre sous presse où sont résumées les principales idées qu'il vient d'exposer.

A la section d'histoire et de philologie, *séance du 15 avril*, M. le chan. Morel trace une esquisse de la liturgie des diocèses de Beauvais, Noyon et Senlis, antérieurement au XIIIe siècle.

Les documents étudiés sont un sacramentaire de Senlis de 882, conservé à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris ; deux sacramentaires de Beauvais, celui de Roger de Champagne, du XIe siècle, bibliothèque de M. le comte de Brétizel, au Vieux-Rouen (Seine-Inférieure), et celui de Pierre de Dammartin, du XIIe siècle, bibliothèque de M. le comte de Troussures (Oise); deux antiphonaires, l'un du IXe siècle, venant de Saint-Corneille de Compiègne, bibliothèque nationale, l'autre du Xe siècle appartenant à la bibliothèque du Mont-Renaud, près Noyon ; trois responsoriaux, celui de Saint-Corneille de Compiègne, du IXe siècle, celui du Mont-Renaud et celui de Notre-Dame de Noyon (bibliothèque

du chapitre de Noyon), tous deux du Xe siècle. Pour certains détails, il a fallu recourir aux traités d'Amalaire, archevêque de Metz au temps de Louis le Débonnaire.

De tous ces documents il ressort que les offices, alors dépourvus d'hymnes, voire même du *Te Deum* qui se chantait seulement aux fêtes d'un rite supérieur, revêtaient un caractère de grande sévérité.

La messe, par contre, avait des cérémonies fort imposantes, telles que les grandes bénédictions pontificales avant l'*Agnus Dei* et les solennelles acclamations en forme de litanies qui avaient leur place soit avant le graduel, soit avant l'*Ite missa est*.

Au canon de la messe figuraient les saints de la région, tant au *Communicantes* qu'à la prière *Libera nos*. Cette liturgie prenait de la sorte une physionomie vraiment locale, tout en restant substantiellement romaine.

Séance du jeudi 16 avril. — M. Barrière Flavy donne lecture d'un mémoire sur les portails des églises de Caiyac et de Gailhac-Toulza (Haute-Garonne) qui présentent cette particularité, d'être actuellement de rares spécimens de l'art du XIIIe siècle dans le Midi.

Le portail de Caiyac offre deux séries de chapiteaux historiés quelque peu mutilés. Le côté gauche est entièrement consacré à l'histoire de la Vierge. La partie droite retrace les principaux actes de la vie d'un évêque jadis révéré dans la paroisse, mais dont le souvenir a totalement disparu. L'arcade est formée de trois archivoltes dont l'extérieure, seule ornée, accuse le XVe siècle.

Le portail de l'église de Gaildac-Toulza s'ouvre dans une façade, au-dessus de laquelle règne une corniche supportée par des modillons à figures monstrueuses. Sur l'archivolte extérieure se détache une suite de chimères finement sculptées.

A droite et à gauche de l'entrée, des colonnettes de marbre blanc supportent autant de chapiteaux historiés. Le côté droit représente les diverses phases de la vie de la Vierge. Parmi les motifs figurés sur la partie gauche, dont quelques-uns sont d'une interprétation assez difficile, on voit des groupes de moines, les martyres de saint Laurent et de saint Étienne, à qui l'église est dédiée.

Tous les personnages sont remarquables d'expression; leur attitude, leurs attributs sont de tout point conformes à la formule du XIIIe siècle.

Séance du 17 avril. — M. Brutails fait passer sous les yeux de l'assemblée une série de photographies des objets les plus remarquables conservés dans les églises du Sud-Ouest de la France. Les objets présentant un intérêt archéologique sont peu nombreux. De l'époque romane il ne reste rien, car il n'est pas probable que le crucifix de Saint-André de Bordeaux remonte au XIIe siècle. De l'époque gothique, il reste des statues de la Vierge ou d'autres saints, quelques monuments funéraires, quelques panneaux de marbre ou d'albâtre, comme les bas-reliefs de Saint-Seurin, ceux de Saint-Émilion, de Saint-Étienne-de-Lisse, des croix de métal repoussé, comme est celle de Sainte-Hélène ; de rares émaux, parmi lesquels il faut signaler la boîte aux saintes huiles de Floirac.

La série des cloches ne commence qu'au XVe siècle. L'une des plus anciennes est celle de l'église de Brannens. Les XVIIe et XVIIIe siècles sont assez abondamment représentés par un certain nombre de chaires, des confessionnaux, des encensoirs, des bénitiers. Il est urgent d'assurer la conservation de ces vestiges de notre art français.

M. Macary lit un mémoire sur l'orfévrerie toulousaine aux XVe et XVIe siècles (1460-1550), d'après des documents conservés aux archives notariales de Toulouse. Il passe en revue les principaux ouvrages d'orfévrerie sortis des ateliers toulousains. D'après l'auteur, la figure symbolique du pélican n'a pas disparu, comme on l'a prétendu, de l'ornementation des croix au commencement du XVe siècle. Parmi les croix les plus remarquables il signale celle de Verfeil, qui a disparu à la Révolution, mais qui a été refaite au commencement du XIXe siècle, d'après une reproduction très imparfaite.

M. Pilloy lit une étude sur une fibule du moyen âge, encore munie de son épingle, et dont la plaque est ornée d'un émail représentant une tête. Ce monument remarquable a été trouvé à Chalandry (Aisne).

M. le chan. Pottier, après avoir établi la rareté des cloches du XIIIe siècle, décrit celle de l'ancien prieuré de Dégagnazès (Lot). Elle porte au cerveau une inscription en belles lettres fleuries obtenues, comme sur la cloche de Saint-Pierre, de Moissac et de Fontenailles, à l'aide de filets de cire appliqués sur le modèle : A + (la croix de Toulouse, entre les deux lettres) MATEUS : ME : FECIT :, puis, au-dessous, une inscription gravée à la pointe : *Dum signat hoc signum, fugiat procul omne malignum tonitru. Triumphat Ihs. Naz. rex Judeorum.*

M. Louis Demaison signale une cloche de l'église de Tessy, près de Reims, avec l'inscription XPS VINCIT XPS REGNAT XPS IMPERAT, et qui peut être attribuée au XIIIe siècle.

M. de Fayolle rappelle qu'il existe dans l'église de Plainpied, près de Bourges, une inscription à lettres fleuries analogue à celle de la cloche de Dégagnazès.

M. le chan. Pottier communique un sac brodé, conservé dans le trésor de Montpezat-de-Quercy. La broderie, exécutée à la main sur voile, représente les travaux des douze mois de l'année. C'est un ouvrage du XIVe siècle. Sous des arcs trilobés figurent les personnages symbolisant les mois : Janvier mange et boit ; Février se chauffe ; Mars taille la vigne ; Avril tient des fleurs ; Mai chasse au faucon ; Juin fauche ; Juillet coupe le blé ; Août le bat ; Septembre presse le raisin ; Octobre sème le blé ; Novembre fait tomber le gland pour engraisser le porc tué en Décembre.

M. Villepelet communique un acte notarié, trouvé parmi des papiers de famille, et qui est l'inventaire du trésor de l'église collégiale Saint-Front de Périgueux, dressé le 15 mai 1552.

Comité des travaux historiques et archéologiques. — En 1886, M. E. Delorme a décrit deux croix d'absolution en plomb découvertes en 1875 dans des tombeaux à Périgueux : alors nous avons donné ici la reproduction gravée d'une d'elles [1]. M. J. A. Brutails, qui ne paraît pas les connaître, en publie deux autres similaires dans la 2e livraison de l'année 1902 du *Bulletin du Comité*, qui ont été trouvées, l'une à Archiac (Charente-Inf.), et l'autre à Saint-Sauveur de Bordeaux.

M. le comte de Loisne publie d'intéressants portraits de Philippe de Bourgogne, d'Isabelle de Portugal, de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, figurant parmi les miniatures d'une *Chronique des Flandres* écrite en 1495 en vieux flamand. On sait que les portraits authentiques des ducs de la race des Valois sont très rares, ainsi que le rappelait récemment M. Perrault-Dabot.

Signalons encore une note, par M. R. Faye, sur un marché relatif à la confection de tapisseries d'Aubusson en 1625.

L. C.

Académie des sciences, lettres et arts de Dijon. — Bien intéressant est le mémoire, couronné par l'Académie, que M. Chabeuf a naguère présenté sur l'*Influence de l'archéologie et de l'architecture*. Il a paru dans le tome VIII des *Mémoires* (années 1901-1902).

Notre collaborateur commence par montrer la survivance de l'influence romaine à travers le haut moyen âge ; c'est une influence artistique, non une imitation archéologique. Il part de l'époque alexandrine, si pareille à la nôtre par son esprit critique, subtil, spéculatif, raffiné, quoique non dénué de grandeur, qui a créé l'art du camée, qui a hellénisé l'Asie, qui a élevé des villes immenses et magnifiques telles qu'Alexandrie, tracée en canevas rectangulaire comme nos villes très modernes, telles qu'Antioche et Palmyre.

Cependant l'art égyptien n'était pas mort, il jeta un dernier éclat sous Hadrien, le grand constructeur, l'émule anticipé de Louis XIV, auquel M. Chedaane a restitué le Panthéon primitif, dont le tombeau domine encore la Ville éternelle, qui éleva le pont du Gard et l'amphithéâtre de Nîmes, fit une Athènes romaine et construisit la villa de Tivoli. Hadrien imita ce qui l'avait le plus frappé dans ses courses à travers le monde ; mais il fut moins archéologue qu'artiste et fit des adaptations, non des copies ; il fit du romain, non du grec et de l'égyptien. L'*archéologisme*, si l'on peut dire, est un signe d'épuisement que n'ont connu ni les Grecs, ni même les Romains, du moins à la manière servile de nos contemporains. Rome a cru prendre son art de la Grèce, mais elle l'a refondu et développé en magnificence. Elle a reçu de la Grèce le rythme de son temple, elle a fait la basilique d'où sortira bientôt l'église latine ; à côté de cet emprunt, bientôt adapté à ses mœurs, Rome tire de son génie les aqueducs, les thermes, les amphithéâtres, les arcs de triomphe, toutes ces œuvres de somptuosité et d'orgueil. La grande maison romaine, surtout des villes, fait déjà pressentir l'abbaye bénédictine. Les prétendus barbares du moyen âge sont plus fidèles à l'esprit antique que l'âge moderne à ce classique. Le souffle antique traverse l'époque romano-gothique. Les Bénédictins copient pour leurs bibliothèques les œuvres des poètes latins. A la cathédrale d'Autun le triforium reproduit le chemin de ronde de la porte d'Arroux; le chapiteau corinthien persiste jusqu'au XIIIe siècle. Le contact des statues romaines déteint sur la sculpture de la cathédrale de Reims.

Cependant, à mesure que s'affermit l'esprit du moyen âge, s'obscurcit le sentiment de l'antiquité. L'art devient réaliste, et efface le canon humain formulé par les Grecs. L'individualisme fait son entrée dans la plastique et la peinture.

La Renaissance fut l'instauration du culte de la Nature, mais aussi le réveil de l'esprit antique, qui n'était qu'endormi en Italie. Les monuments romains inspirent les architectes ; les bas-reliefs de la colonne trajane suggèrent à Mantegna son triomphe de César. On interprète les œuvres du passé selon l'indice de réfraction propre au temps. Il se produit une transfusion de sang antique dans un corps nouveau, qui n'en conserve pas moins sa personnalité. L'archéologie apparaît sur la terre, mais elle n'est encore

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1888, p. 258.

que l'art de jouir davantage du passé en le comprenant mieux. (L'antiquité du reste se restreint à l'Italie, à l'exclusion de la Grèce.) En croyant continuer l'antique, le Pérugin fait du Raphaël. Son « *École d'Athènes* », cette synthèse de la philosophie grecque, reste assez étrangère à l'esprit des Grecs et des Romains.

Raphaël rebâtit une partie de la ville de Rome dans son ancienne grandeur et dans ses formes classiques à l'instar de la ville antique dont il avait relevé les monuments avec le plus grand soin, et dont il avait dessiné une restitution presque complète, en son ouvrage malheureusement perdu. Aussi il apparaît comme le grand ancêtre de l'archéologie de Rome. Il a exposé sa méthode : étudier ce qui subsiste des anciens monuments et les restituer par comparaison et induction du connu à l'inconnu ; c'est, de nos jours, la méthode comparative de la Commission des monuments historiques. Toutefois il veut conserver, non refaire, et, selon lui, les restaurations ne doivent être tentées que sur le papier. Il n'a toutefois pu empêcher, que son siècle adorateur de l'antiquité rajeunie, ne la maltraitât plus que la soi-disant barbarie médiévale.

Bien qu'il ait été le précurseur de l'archéologie moderne, Raphaël ne s'est pas asservi à l'antiquité ; ses conceptions, bien que classiques, sont relativement modernes.

Le véritable esprit romain se perd, avec l'ordre colossal, mis à la mode par Michel-Ange, avec le style fastueux de Palladio, dont dérive le grand opéra de Garnier. Il est bien étranger à Vignole, le précurseur du style Jésuite. Après lui le Bernin et Borromini nous jettent une pleine décadence.

En France, le Louvre de Pierre Lescot est l'expression la plus parfaite de l'art nouveau. Peut-être Lescot s'imaginait-il avoir fait de l'antique, de même qu'avec un peu de français grécisé, Ronsard se croyait un pur Hellène ; ils se trompaient noblement l'un et l'autre. Le moment où, sans être copiste, l'art français connut la grâce virile de l'antiquité, ne fut qu'un éclair ; bientôt on traita les monuments comme des meubles. Cependant l'idée que tout enseignement est à tirer de l'antiquité n'est encore venue à personne ; l'homme n'a pas encore voilé la statue de la nature. Mais l'heure de l'asservissement approche. L'âge des Académies, des orthodoxies artistiques va commencer. Il semble qu'un coup de rabot ait passé sur les villes naguère si pittoresques. La coupole venue d'Italie interrompt seule le profil aplati de la ville classique. La domination de l'archéologie sacrifie les conditions les plus nécessaires de la construction et du confort a la formule classique.

Arrivé, dans sa revue des siècles, à la fin du XVIIIe, l'auteur fait une piquante critique de l'influence de David, qui ne vit la nature qu'à travers les formes immobilisées des marbres grecs et romains et qui créa le style décoratif le plus ennuyeux qui fût. Sous son influence tout prend une allure austère et froidement archéologique. Le papier peint, qui triomphe alors, offre une débauche de fâcheuses figures noires sur fonds rouges inspirées de vases grecs, et le costume lui-même est ramené à l'antiquité. Les appartements deviennent des manières d'hypogées. C'est le temps où sans rire, on transforme l'indispensable table de nuit en un autel dédié au sommeil avec l'inscription : *somno !*

Percier et Fontaine refont, sur l'ordre de Napoléon, le matériel détruit d'une Cour luxueuse et magnifique, élèvent l'arc du Carrousel et décorent les vastes salons de la Cour dans le goût qui convient au belliqueux empereur. Avec la victoire, le style Empire se répandit dans le monde entier. M. Chabeuf en fait grand cas, comme d'un style où tout se tient, qui reflète bien son époque, et qui soutient dans les musées le contact des productions antérieures ; c'est le dernier de ceux qui se sont succédé en Europe. On était allé au dernier terme de l'inspiration crue antique. Une réaction était inévitable, et elle ne pouvait s'exercer que dans le sens du moyen âge.

E. Despois a naguère écrit tout un volume pour laver la Révolution de la tare de vandalisme. Mais si l'on veut être édifié sur ce que fut son vandalisme à Paris même, on n'a qu'à lire la préface que feu Louis Courajod a écrite pour le *Journal d'Alexandre Lenoir*. La Réforme, la Révolution et les embellissements meurtriers du XXe siècle ont ravagé les restes de l'art médiéval ; ce qui en reste est encore incomparable. Nous ne pouvons avoir une idée de la magnificence de ces églises, complètes et meublées, resplendissant d'or et de polychromie. Les destructions révolutionnaires ne firent que hâter le moment du retour au moyen âge, par le regret des choses disparues. Alexandre Lenoir fut le grand ouvrier de la première heure. Les plus actifs furent Pugin, Boisserie, Lassus et Viollet-le-Duc. Le premier formula cette théorie de l'échelle humaine, qui « est la plus grande conquête qu'ait faite la théorie de l'art dit gothique de ce siècle ». M. Chabeuf ne peut suivre Lassus dans sa ferveur pour l'époque ogivale, et il lui répugne d'admettre que l'art qui a suffi à la société simpliste du moyen âge, suffise aux complications de la nôtre. « Qu'on s'inspire des principes logiques d'alors, d'accord : mais supprimer d'un trait de plume le siècle classique, c'est une autre affaire. » Comme si la forme classique s'adaptait mieux que le gothique aux complexités de notre existence

contemporaine, et comme si les portiques, les colonnes architravées, etc. étaient un élément de confortable ! Glissons sur ce petit désaccord avec notre excellent ami. Celui-ci nous donne un bon résumé de l'œuvre de Lassus et de celui de Viollet-le-Duc, et critique très finement les écarts du grand maître. Il le prend surtout à partie à propos de la restauration en gothique du sanctuaire de N.-D. de Paris, que Louis XIV avait entièrement remanié dans l'esprit de son règne. Il lui reproche d'avoir fait là trop et trop peu.

Nous ne parcourrons pas avec M. Chabeuf les œuvres hétérogènes du XXe siècle. Notons seulement son opinion sur l'église votive du Sacré-Cœur à Montmartre. « La conception a de la grandeur et de l'unité, toutefois l'intérieur est d'une froideur glaciale ; pour vivifier un tel sépulcre de pierre magnifique, il faudrait couvrir de peintures ou mieux de mosaïques ces surfaces mêmes. Et quel homme de génie serait à la hauteur d'un tel œuvre de décoration religieuse ? Quant au sanctuaire outrageusement écrasé, c'est comme une section de tunnel terminée en cul de four, et la grande coupole écrase la croisée de son abîme suspendu ».

Pour conclure, nous sommes entrés dans l'âge scientifique de l'humanité. Les Grecs et les Médiévaux ont eu un style complet, la Rome impériale en a eu un demi, le XVIe et le XVIIe siècle pas davantage, le XIXe n'a pas trouvé le sien. Le XXe aura-t-il un style ?

L'archéologie, aidée de la photographie, se trouve admirablement documentée. Elle est un secours, mais elle est un danger ; que l'artiste y prenne garde. D'ailleurs, plus elle pénètre profondément l'âme du passé, plus elle exprime des états humains différents du nôtre. C'est pourquoi les arts s'éloignent de plus en plus de l'antiquité.

En est-il de même pour le moyen âge ? M. Chabeuf ne le pense pas, mais il ne dit pas le contraire non plus. Il considère que l'art ogival est mort de vieillesse et naturellement. Il avait, de son temps, été un perpétuel devenir ; laquelle de ses phases pouvait-on reprendre et continuer ? Ses formules fixes sont exclusives de l'expression libre des idées générales, et puis il a ses défauts, ses arcs-boutants-béquilles. Notre auteur développe les objections courantes contre le gothique, et lui fait le procès non sans infiniment de respectueux égards. Il conclut, que si l'on veut recommencer à faire de l'architecture ogivale dans le domaine religieux, il faut le faire pour l'usage et sans abstraction du style pur. Dans l'architecture civile, la complication des besoins modernes s'accommode mal, selon lui, de ces plans par trop simples d'autrefois, de ces fenêtres à meneaux peu éclairants. Bref il trouverait ridicule une maison de hauteur réglementaire, à quatre ou cinq étages, élevée en style ogival sur une des grandes voies modernes de nos villes renouvelées. Il estime qu'il ne faut emprunter au moyen âge que ses principes essentiels, le considérer surtout comme école de sincérité, de logique et de beauté. Nous aurions quelques observations à faire ici. Disons seulement que la technique médiévale ne peut périr ; elle revit, et le néostyle en est formé pour les trois quarts ; ce n'est d'ordinaire, pour le fond constitutif, que du gothique déguisé.

M. Chabeuf nous pardonnera d'avoir présenté au public en quelque sorte le squelette de sa brillante dissertation, charmante de style, bourrée d'érudition, pleine d'aperçus originaux et d'appréciations indépendantes et judicieuses. Mais ces pages sont trop intéressantes pour que nous n'ayons tenu à en faire connaître la substance à nos lecteurs.

L. C.

Société archéologique de Tarn-et-Garonne. — Les tombes et les reliquaires ont été de tout temps les gardiens des anciens tissus, depuis les hypogées de Thèbes jusqu'aux châsses d'Aix-la-Chapelle et de Cologne. D'un phylactère du XIVe siècle, conservé à la collégiale de St-Martin de Montpezat, fut exhibé un ancien suaire, toile blanche du Xe siècle, à raies de soie bleue historiée, qu'a étudié M. le chan. Pottier. Il y a pu y reconnaître la légende d'Alexandre, cette naïve histoire du grand Conquérant, qui attelle à son char une paire de griffons, puis, tenant dans chaque main une lance, après y avoir piqué un morceau de viande, entraîne dans les airs ces animaux excités par l'appas qui marche devant eux.

Signalons encore dans le tome XXX du Bulletin de cette Société déjà bien ancienne et toujours très active, une étude sur le Saint Suaire de Turin et sur une de ses images conservée au musée de Montauban par M. E. Forestier, et des notes archéologiques de M. le chan. Pottier sur le couvent des Cordeliers de Montauban.

L. C.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — *Assemblée générale du 12 mai 1903.* — M. P. Bergmans lit une notice de M. Coppieters Stochove sur *Les premiers chanceliers en Flandre.* On sait que la chancellerie de la Flandre fut instituée à Bruges, en 1189.

M. Joseph Maertens a découvert des vestiges nettement accusés d'une station préhistorique, à La Panne. La trouvaille la plus caractéristique

qu'il ait faite, consiste dans une série de petits cylindres d'argile, moulés et roulés à la main, qui servaient d'assise solide aux cabanes érigées dans ces régions marécageuses. C'est la première fois que l'on rencontre dans nos contrées, des parties importantes de ce briquetage bien connu des professionnels de la science préhistorique, sous le nom de *briquetage de la Seille* (Lorraine), d'après la région où on l'a rencontré d'abord.

Dans une récente fiche de l'« *Inventaire archéologique* » (nº 282), M. L. Maeterlinck a décrit le tableau : « *Les calamités humaines* », conservé au musée de peinture (nº 55), et signé d'un peintre inconnu ou peu connu, R. D. Kauninck. L'identification qu'il en avait faite et l'interprétation qu'il avait donnée du tableau, ayant été contestées par divers critiques d'art, M. L. Maeterlinck donne à la Société les raisons qu'il a de maintenir, sauf meilleure information, les conclusions consignées par lui dans l'inventaire.

Enfin M. G. Hulin parle des *très riches Heures du duc Jean de Berry*, conservées à Chantilly, et qu'il a eu l'occasion d'examiner en détail au cours d'un récent voyage. C'est, dit-il, une impression de voyage plutôt qu'une étude scientifique qu'il nous donne. Mais cette impression a été très goûtée par l'assemblée, qui a écouté avec un vif intérêt cette communication improvisée.

Le manuscrit élaboré pour le frère du duc Philippe le Hardi, contient de superbes miniatures belles et délicates entre toutes et qui ont servi de modèle à celles du Bréviaire Grimani. Resté inachevé à la mort du duc de Berry, il n'a été complété qu'à la fin du XVe siècle, tandis que la partie la plus ancienne remonte au début de ce même siècle. Cette partie atteste à l'examen la collaboration de trois mains différentes. Elle est attribuée à Paul de Limbourg et à ses frères. Qui sont ces artistes ? Ils doivent à coup sûr être classés parmi les premiers dans leur art, mais on est imparfaitement fixé sur leur origine et leur existence [1].

Ils sont contemporains ou plutôt antérieurs aux Van Eyck. L'influence italienne s'affirme nettement dans leur travail, ce qui n'a rien qui puisse étonner, étant donné le milieu très cosmopolite où ils vivaient à la Cour du duc de Berry, qui avait groupé autour de lui de nombreux artistes de toute nationalité. Ils sont dits *de Limbourg*. S'agit-il du duché ou de la ville de Limbourg ? dans les Pays-Bas ? le Limbourg sur Lahn ? Sont-ils Allemands ou Flamands ? Autant de points d'interrogation. Il semble d'après certaines sources, qu'ils soient les neveux du fameux Jean Malonel, peintre favori du duc. En tous cas, leur œuvre est merveilleuse et leur place au tout premier rang.

1. MM. A. de Champeaux et P. Gauchery ont toutefois donné des détails très précis sur ces artistes. Voir leur livre : *Les travaux d'art*, exécutés par Jean de France, duc de Berry.
N. D. L. R.

Société scientifique de Bruxelles. — A signaler dans le 2e fasc. du t. XXVII (1902-1903) une intéressante étude de M. E. Beauvais sur la croix chez les Scandinaves d'Amérique au moyen âge. Des vestiges de croix en pierre et en bois et des croix gravées sur des pierres, des vases et des tombeaux, remontant jusqu'au XIe siècle, sont intéressants au point de vue iconographique, outre qu'ils corroborent les documents écrits. Ils ne laissent aucun doute sur l'existence précolombienne d'une chrétienté en Groenland.

L. C.

Société d'histoire et d'archéologie de la Campine « Taxandria ». — Un Cercle d'archéologie vient d'être fondé en Campine.

La Société « Taxandria » aura pour but : 1º de rechercher et répandre l'histoire de la Campine dans toutes les branches ; 2º d'assurer la conservation, le classement et la publication des archives de la région ; 3º de relever les antiquités et objets d'art encore existants en Campine et veiller à leur conservation.

La Société, tout en établissant son siège à Turnhout, chef-lieu de l'arrondissement, compte étendre son champ d'action sur toute la Campine. Des réunions périodiques auront lieu à Turnhout pour tous les membres. Il sera publié trimestriellement un fascicule d'au moins 64 pages et comprenant outre les travaux originaux des membres, le compte-rendu des assemblées. La Société établira à Turnhout un musée d'archéologie comprenant des objets mobiliers, gravures, médailles et documents de toute nature intéressant la Campine ainsi qu'une bibliothèque de travaux historiques relatifs à la région.

Cercle historique et archéologique de Courtrai. — Ce nouveau Cercle a tenu, le 28 mai, sa première séance, présidée par M. l'abbé De Gryse, curé-doyen et président du Cercle, assisté de MM. M. G. Vercruysse, sénateur et du baron Joseph Bethune, vice-présidents.

M. l'abbé de Poorter, secrétaire, en une étude fort intéressante et très documentée, fait connaître les renseignements nouveaux qu'il a réunis au sujet du frère Corneille de Dordrecht, ce moine franciscain si discuté, si décrié par les historiens protestants de la Réforme, parce qu'il fut le champion énergique de la foi catholique.

M. le baron J. Bethune rapproche de la figure du frère Corneille celle d'un religieux, Courtraisien

de naissance, le jésuite Pevernage, qui lui aussi fut violemment attaqué par un pasteur protestant de Hollande, à raison d'un sermon qu'il prêcha, un jour, dans une des églises de Gand. La polémique qui surgit à ce sujet, a été publiée au XVIIe siècle.

Le même membre signale la convention passée entre l'architecte courtraisien Robert Persyn et le magistrat de la ville, en 1618. Nous y voyons un *consortium* de spéculateurs offrir de construire une hôtellerie et une rangée de maisons ouvrières sur un terrain de la commune; remarquables sont les mesures prises et minutieusement décrétées pour rendre ces habitations aussi hygiéniques que possible et les garantir contre tout danger d'incendie.

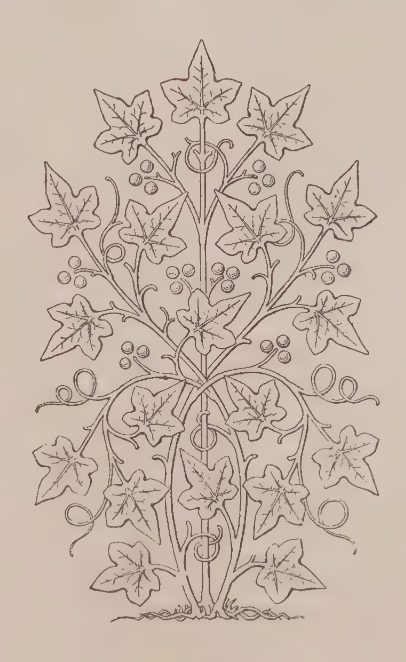
Le Cercle aura des réunions mensuelles, remplacées parfois par des visites de monuments locaux ou des excursions hors ville.

Il publiera un bulletin illustré, consacré, aussi, aux questions locales d'histoire et d'archéologie ; toutefois, une délibération des membres pourra autoriser la publication de travaux d'un ordre plus général.

Société internationale des études iconographiques. — Cette Société, dont le programme fut élaboré jadis par notre regretté collaborateur M. Muntz, vient enfin de se constituer. Elle propose de faire pour l'antiquité chrétienne, le moyen âge et la Renaissance ce qui a été réalisé déjà, dans une large mesure, pour l'antiquité classique, c'est-à-dire d'établir un répertoire de l'illustration peinte, dessinée, gravée, sculptée, des ouvrages de piété, de morale, d'histoire, des poèmes, des romans, des écrits de toute nature ; d'encourager tous les travaux qui se rapportent à cet objet, notamment les monographies ayant pour objet l'iconographie d'un personnage, d'un poème, etc. ; de provoquer la confection d'un *Thesaurus iconographicus*, rédigé conformément au système adopté par Bartsch dans son *Peintre-Graveur ;* de proposer aux collections publiques d'estampes ou de photographies, des modèles de classement, etc.

Cette Société se compose de membres dont la cotisation annuelle est fixée à 12 fr. 50, de comités régionaux, et d'un comité directeur. Elle se propose de publier par la suite un *Bulletin* illustré qui contiendra des travaux, des comptes rendus et des bibliographies (1).

1. Adresser les communications au secrétaire général, M. Mandach, à Oberhofen, lac de Thoune (Suisse).



Bibliographie.

FORSCHUNGEN ZUR SICILIA SOTTERRANEA, von Doctor Joseph FÜHRER Kgl. Professor für Geschichte und Philologie am Lyzeum zu Dillingen.

RECHERCHES RELATIVES A LA SICILIA SOTTERRANEA, par le Dr Joseph FÜRHER. Professeur au Lycée de Dillingen.— In-4°, de 192 pp., avec plan, coupes et autres planches. Munich, 1897.



NOUS sommes bien en retard pour signaler à nos lecteurs une étude importante qui ne peut manquer d'intéresser un grand nombre d'entre eux. Les catacombes de la Sicile, notamment celles de Syracuse, n'ont guère attiré autant les investigations des savants que celles de Rome. Elles méritent cependant à un haut point l'attention du monde chrétien, d'autant que, nées sous le poids des mêmes préoccupations et des mêmes influences que les catacombes romaines, elles ont, à bien des égards, un caractère différent.

L'intention de l'auteur avait été cependant de porter sur la Rome souterraine ses recherches et ses études. Il s'était rendu à cet effet dans la ville éternelle, en 1891, après avoir successivement parcouru la Grèce, Constantinople et une partie de l'Asie. Mais une série de circonstances défavorables et un accueil qui ne répondit pas de tout point à l'attente du docteur Führer, le décidèrent à renoncer à ses projets d'études romaines et à porter ses recherches ailleurs. Il mit cependant à profit le temps passé à Rome pour voir et étudier autant que le permettaient les circonstances et l'état de sa santé, une douzaine des catacombes les plus considérables de Rome.

S'éloignant intentionnellement des routes battues de la science moderne, il partit pour la Sicile et se mit à parcourir une série de petites catacombes situées dans la partie orientale de cette île, dont l'existence avait été révélée au savant allemand par M. le Dr Paolo Orsi, directeur du musée national de Syracuse. Il trouva chez le savant italien non seulement l'accueil le plus encourageant, mais de précieuses indications et un appui constant dans les investigations poursuivies dans les catacombes de la Sicile et notamment dans la vaste nécropole de San Giovanni, près Syracuse. Aussi c'est au Dr Paolo Orsi, que M. Führer dédie son livre, fruit de tant de persévérantes recherches et d'un travail poursuivi avec une sorte de passion.

Nous regrettons de ne pouvoir donner à ce compte rendu de l'étude de M. Führer la place nécessaire pour faire comprendre au lecteur toute l'importance qu'il a pour la science des nécropoles chrétiennes de la Sicile, et tout l'intérêt qu'il offre en réalité.

Grâce à d'heureuses découvertes, dues en partie aux indications de M. Orsi, le nombre de catacombes et de nécropoles situées à l'Est de la Sicile, visitées et étudiées par M. le Dr Führer, s'élève au nombre de soixante-dix.

A ce nombre de découvertes souterraines, il convient d'ajouter quelques oratoires chrétiens, plusieurs églises byzantines et chapelles, restées inconnues, même au monde savant. Un de ces sanctuaires les plus intéressants et qu'il importe de signaler au premier rang, est la basilique à trois nefs, taillée dans le rocher, qui se trouve à Rosolini. Dans l'une des nefs latérales de cette importante église il existe encore les restes d'un tombeau surmonté d'un baldaquin, et dans l'autre nef, plusieurs sépultures à *arcosolia.* D'autres églises, plus petites, taillées dans le roc, sont signalées à Pantalica.

Parmi les églises bâties au-dessus du sol, il importe de signaler la basilique S. Foca près de Priolo, originairement à cinq nefs.

M. F. a étudié la plupart de ces anciens sanctuaires avec grand soin, relevant les plans terriers et prenant des photographies des parties conservées les plus intéressantes.

Cependant, malgré le temps et le travail consacrés à ces anciens temples chrétiens, l'auteur n'y vit que des études préliminaires ; des travaux et des investigations plus considérables et plus attachants l'attendaient dans les vastes nécropoles qui se trouvent dans la banlieue de l'ancienne Syracuse. On assure que celles-ci s'étendent, en longueur, sur un espace de soixante kilomètres.

Au début de ses recherches dans cette région, le Dr Führer découvrit, — indépendamment d'une disposition sépulcrale souterraine, se composant d'un système assez complexe de salles assez grandes et de corridors, — tout un cimetière, entièrement oublié, situé en dessous du côté nord de l'église S. Lucia, dans la vigne Adorno, formant deux petites catacombes. Cette découverte était d'autant plus importante que, — contrairement à l'état des grandes catacombes des environs de Syracuse, si cruellement ravagées par les barbares, — ces deux petites catacombes se trouvèrent à peu près intactes. Ce fait

décida le savant conservateur du musée de Syracuse à y faire pratiquer des fouilles méthodiques au mois de mai 1895. Il a rendu compte du résultat de ces fouilles, en donnant à ces hypogées le nom de « La catacombe de Führer ».

Des circonstances heureuses stimulèrent encore le zèle et l'ardeur de M. F. à poursuivre ses investigations dans cette région, et notamment dans la plus vaste et la plus importante de ces nécropoles. A cette époque, M. Orsi prit la résolution d'entreprendre l'exploration régulière et raisonnée de l'ensemble des catacombes de la vigne Cassia. Cela permit l'accès au cimetière longtemps négligé et presque impossible du Coemeterium de S. Maria de Gesu. Enfin, M. Führer put réaliser le projet depuis longtemps formé de poursuivre ses recherches dans l'immense nécropole de S. Giovanni ; il put s'y livrer à de nombreuses études et à des constatations dont devait profiter largement la science des catacombes siciliennes. Le cimetière de S. Giovanni est de beaucoup le plus considérable de Syracuse. Sa surface est couverte actuellement en grande partie par les jardins appartenant au couvent des Minorites : il s'y trouve plusieurs églises, parmi lesquelles la plus ancienne, la *chiesa di San Giovanni*, qui a donné son nom à la catacombe, paraît remonter au temps des Normands. De cette église un escalier conduit à la crypte de S. Marcien, sanctuaire consacré à un martyr, qui remonte probablement au IVe siècle, mais qui a subi, au moyen âge, de notables modifications. C'est près de ce sanctuaire que se trouvent des salles souterraines qui servent en quelque sorte d'atrium à la catacombe.

Nous regrettons de ne pouvoir suivre l'auteur dans l'étude qu'il fait de cette catacombe. Sa description, très détaillée, offre un haut intérêt. La catacombe de San Giovanni semble avoir des dispositions plus larges et plus architectoniques que les catacombes de Rome ; les *arcosolia* qui se trouvent à 12 mètres de profondeur en dessous du sol, sont généralement taillés dans le rocher, et dès l'origine un plan d'ensemble paraît avoir été conçu, et certainement l'agrandissement pour un grand nombre de tombes a été prévu ; on y trouve des sarcophages libres taillés dans la roche, et l'ensemble prouve d'une manière évidente que cette catacombe est l'œuvre d'une époque qui avait la volonté et possédait les ressources nécessaires pour l'établissement d'une nécropole vraiment grandiose.

Malgré les descriptions parfois minutieuses auxquelles se livre le Dr Führer, le lecteur aurait quelque peine à se rendre compte de la configuration et de l'immensité de cette cité des morts, si elles n'étaient accompagnées d'un plan très clair dressé et dessiné par l'auteur. Ce plan donne vraiment l'idée d'une ville souterraine avec de grandes artères, dont la principale va du Nord au Sud, croisée par d'autres rues, qui, sans être tirées au cordeau, dénotent cependant une disposition voulue et un plan arrêté. Les siècles successifs se sont chargés de réaliser ce plan, à mesure que se succédaient les générations déposées dans la nécropole. Mais ce cimetière n'a pas été établi dans un sol vierge ; il est traversé par un ancien aqueduc et l'on y trouve de nombreuses citernes, dont on s'est servi plus tard pour établir des tombes. Dans la partie du cimetière voisin du groupe central, se trouve une série de rotondes considérables, de salles spacieuses et de chambres sépulcrales : elle est remarquable par ses grandes tombes et des sarcophages isolés. On semble avoir tenu compte, dans une large mesure, des différentes classes de la population qui devaient y trouver leur dernière demeure. Des lieux de sépulture établis dans le noyau primitif semblent destinés aux défunts qui, par la supériorité morale ou intellectuelle, méritaient une distinction et un respect particulier. D'autre part, on cherchait, dans le « *Decumanus maximus* » et dans les parties adjacentes de la nécropole, à réserver un lieu particulier aux tombeaux des saints, sur lesquels on attirait la dévotion et le respect, non seulement par un espace plus considérable, mais encore par la dignité de l'ordonnance et du décor. Dans le « *Decumanus maximus* », on a mis au jour 178 tombes surajoutées à la plinthe des tombeaux primitifs, ou dans l'aire du corridor.

Les *loculi* disposés sur plusieurs rangs dans les parvis des corridors étaient presque exclusivement réservés aux enfants, tandis que primitivement les adultes étaient déposés dans les tombes creusées en *arcosolia*, dont plusieurs étaient établis de manière à former des tombeaux de famille.

Un grand nombre de tombes, visiblement ajoutées dans des places laissées libres entre des sépulcres plus anciens, prouvent qu'à Syracuse aussi, aux anciennes époques chrétiennes, le désir des fidèles était d'être inhumés auprès des restes des martyrs et des saints.

M. Führer reconnaît qu'il existe une différence essentielle entre la nécropole de *S. Giovanni* et les catacombes de Rome. Cependant ces différences et le caractère particulier de la catacombe de S. Giovanni ne peuvent être bien élucidés que par une étude complète et une description très détaillée, pour lesquelles l'auteur a réuni les matériaux, pendant un travail et des investigations qui ont duré quatre mois et demi.

Cependant M. F. n'a pu pousser les études aussi loin qu'il le désirait. Les travaux qui par leur situation souterraine sont toujours accompagnés de grandes difficultés, ont dû se poursuivre dans les parties de la nécropole encore remplies de décombres, d'éboulis, de terres et de débris de toute nature. Malgré les fouilles et les déblais qui se poursuivent depuis plus d'un quart de siècle dans la catacombe de San Giovanni, il reste encore, à ce point de vue, des travaux à faire. Il n'a pas été possible de déblayer tous les corridors de ce vaste cimetière, en dépit des efforts de *Fr. Saverio Cavallari*, et des travaux de *Paolo Orsi*, qui, dans les années 1890, 1893, 1894 et 1895, a soumis toute la catacombe à une étude et à des recherches méthodiques, où il est aidé par un personnel nombreux et admirablement stylé ; ces recherches ont particulièrement pour objet de relever et de réunir le riche fonds d'inscriptions de cette nécropole, qui n'ont pas encore été étudiées.

L'auteur a dû se livrer à des mesurages et à un travail de nivellement considérable pour reconstituer le plan du cimetière dont il vient d'être question, mais il a atteint un résultat qui lui vaudra la reconnaissance de tout lecteur, même superficiel, de son livre.

Après l'étude du cimetière *San Giovanni*, un chapitre important est consacré à celle de la nécropole *Cassia* et des cimetières *S. Maria di Gesu* qui se trouvent également aux environs de Syracuse. C'est au Sud-Est de la catacombe de *S. Giovanni*, à peu près à 400 mètres de celle-ci, que se trouve la nécropole également très considérable de la *Vigna Cassia*.

Jusqu'à une époque récente, on n'avait exploré que la partie ouest de ce cimetière. Quelques savants, comme Victor Schultze et Georges Kaibel, s'y étaient risqués, mais la partie principale de la catacombe de longue date comblée par les éboulements, était inaccessible, jusqu'à ce que M. Orsi, après un examen superficiel, fut porté à y commencer de grands travaux, en 1894, aux frais du gouvernement italien. C'est encore grâce à l'aimable entremise de ce savant que l'auteur obtint le plus libre accès aux travaux de déblais et de fouilles : ses études terminées, il a pu établir le plan topographique de l'ensemble de la catacombe et en faire l'examen dans tous les détails. C'est à regret que nous ne suivrons pas plus loin M. Führer dans ses recherches et descriptions afin de ne pas allonger outre mesure le compte rendu de son intéressant livre. Ce regret est d'autant plus grand, que M. Fürher constate avec un accent de joyeuse et légitime fierté, qu'il a réussi précisément à faire, dans l'ensemble de la cité sépulcrale de Cassia, une série de découvertes qui lui appartiennent en propre et dont il donne l'indication.

Les conclusions qui se dégagent de la topographie et de la disposition architecturale des principaux cimetières de Syracuse, en ce qui concerne leur chronologie, sont corroborées par l'étude du décor et du mobilier.

Le caractère de simplicité des tombes et la disposition des différentes parties des nécropoles de *Cassia* et de *S. Maria di Gesu*, dénotent une antiquité plus haute que celle du vaste cimetière *San Giovanni*. Mais dans ces différentes catacombes, la plupart des *loculi* ont été ouverts, privés de la plaque qui les clôturait et profanés. Les marbres qui décoraient les sépulcres les plus importants ont été brisés, et les fragments mêmes ont généralement disparu ; il en est de même des mosaïques servant à orner quelques *arcosolia*. Le décor pictural a été généralement d'une grande simplicité. Presque tout a disparu à la suite des dévastations infligées par les Vandales, les Ostrogoths et les Sarrasins, dont les hordes ont, tour à tour, profané les vastes cités des morts qui entourent Syracuse.

Le mobilier des tombeaux, grâce à ces destructions et à ces outrages, est généralement plus pauvre que celui des catacombes romaines. Cependant le musée de Syracuse, où l'on a réfugié bonne partie des trouvailles faites dans les nécropoles, conserve une assez riche collection de poteries, de lampes, d'inscriptions et même quelques sarcophages intéressants.

Sur tous ces détails, le livre de M. le Dr Führer donne des informations complètes. C'est une étude, fruit d'une grande somme de travail, d'application énergique et de dévouement à la tâche entreprise. Nous la recommandons à tous ceux qui, possédant la langue allemande, s'intéressent à la science des nécropoles des premiers siècles du Christianisme. On ne possède pas, que nous sachions, en langue française, un livre aussi fouillé, aussi riche de renseignements sur les nécropoles chrétiennes de la Sicile. A ce point de vue, l'étude de M. Führer mériterait une traduction, qui, entreprise avec le concours du savant allemand, trouverait certainement des lecteurs nombreux.

J. H.

LA FEMME D'APRÈS SAINT AMBROISE, par Henriette Dacier.— In-12, 339 pp. et deux phototypies.

JE n'ai point à dire que la question féministe est, plus que jamais, à l'ordre du jour. Les arts et la femme, la politique et la femme, puis, bien entendu, la famille et la femme ont

inspiré bon nombre d'ouvrages, dans le siècle qui vient d'achever son cours et depuis quelques années aussi. Il est des volumes qui traitent de *la femme pieuse* et de *la femme forte ;* il en est d'autres qui nous font connaître la femme dans l'antiquité païenne, dans la Bible, et à différentes époques de l'histoire. — Le volume que nous présentons aux lecteurs nous la montre telle que saint Ambroise la désirait, au IVe siècle, dans l'état du mariage et surtout dans la virginité. Il y aurait profit, pour ceux qui s'occupent des arts à l'époque où vivait le grand évêque de Milan, à connaître les excellentes pages que ce livre renferme, d'abord sur le saint lui-même, puis sur l'impératrice Justine, sur les épouses, sur les mères, sur les veuves et, principalement, sur les vierges.

En nos temps de frivolités, surtout, on doit féliciter un auteur que sa culture intellectuelle et son amour d'une forte vie chrétienne ont poussée à l'étude des œuvres de saint Ambroise. L'ouvrage de Mme Dacier contribuera à faire connaître et aimer le saint docteur et les enseignements formulés par lui, pour montrer d'une façon spéciale la grandeur et la beauté de la virginité.

A. V.

LES ÉGLISES DU FOREZ, par M. N. THIOLLIER.

MONSIEUR N. Thiollier continue à donner dans le *Mémorial de la Loire* des notices monographiques des localités rurales de cette région pittoresque, notamment des églises, qui nous intéressent surtout. Parcourons-les rapidement.

Souternon a une rustique église du XVe siècle, aujourd'hui démolie, à la grosse et large tour terminée en pans de bois. *Saint-Remy* est une toute petite paroisse, qui possède une intéressante église. Sa façade, comme celle de Bains, est ornée, près du pignon, de trois arcatures pleincintre portées sur des colonnettes, d'une grande élégance. Le campanile, reconstruit au XVIIIe siècle, est un clocher-arcade construit sur l'arc triomphal. La voûte est en berceau brisé, soutenu par de gros doubleaux. La voûte de l'abside est du XIIIe siècle. Les particularités que nous venons de signaler sont imitées de l'église de *Bains*, dédiée à sainte Foy, où elles se retrouvent plus belles. M. Leculée l'a naguère agrandie et a construit un clocher-arcade monumental au-dessus de l'arc triomphal. La façade antérieure est une des plus riches de la région. A l'intérieur, on voit une remarquable cuve baptismale, ornée du baptême de N.-S.

Pradelles est seulement remarquable par sa pittoresque place publique, ornée d'une vieille halle. *Chevrières* est célèbre par son château ; son église ne manque pas d'intérêt.

L'église de *Saint-Médard* est jolie, avec son beau portail du XIIe s., au tympan orné du tétramorphe et de deux anneaux entrelacés formés par des serpents. Celle de *Saint-Julien-Chapteuil* est entièrement du XIIe siècle, sauf le joli clocher et la première travée, reconstruite vers 1880, et la voûte refaite au XVe siècle. Elle a été bien restaurée aussi par M. Leculée.

Celle de *Luriecq* est un beau monument de pur granit, bâti en 1529 en gothique : important clocher planté sur le côté de la façade antérieure avec une belle flèche blanche, qui jadis servait de phare aux piétons au milieu de vastes forêts de sapins.

M. l'abbé Fabre a écrit l'histoire de *Saugues*, qui possédait une intéressante église romane (XIIe s.), dont il reste un fort élégant clocher. L'église d'*Ambierle* (1) est célèbre par ses vitraux (2) et un beau retable de Michel de Chaugy, étudié par M. l'abbé Reure et M. Jeannez (3) ; et notre collaborateur le chan. Marseaux a maintes fois entretenu nos lecteurs de sa chère église, une des plus intéressantes qu'ait laissées le XVe s. : elle a trois nefs, un transept et une abside polygonale ; elle montre çà et là l'écu de son fondateur, Antoine de Balzac d'Entraigues.

L'église de *Chapusac* est un beau spécimen de l'architecture romane en Velay. Pas de fenêtres au Nord, à raison de l'âpreté du climat ; des voûtes curieuses du XVe siècle, un clocher moderne, bâti en bon style roman et sagement isolé de l'église, laissée ainsi intacte.

M. Thiollier s'écarte un instant des limites du département de la Loire pour décrire la très curieuse église de *Bourg-de-Thizy*, écroulée, hélas, il y a cinq ans, et dont il publie un dessin dû au peintre E. Noirot. C'était un vaisseau roman orienté, à trois nefs voûtées en berceaux avec doubleaux plein cintre ; la voûte de la haute nef contrebutée par les voûtes, fort hautes, des collatéraux ; beau clocher à la croisée ; un autre, en tête, abrite un large porche. (2e moitié du XIe siècle.)

De l'abbatiale de *Clavas*, l'abside a seule échappé à la ruine ; c'est un spécimen rare en Velay de l'architecture du XIIIe siècle.

M. Thiollier nous donne une description développée d'*Arlempdes*, et une véritable monographie de Montbrison.

L'église d'*Écotay*, consacrée en 1217, n'avait qu'une nef en berceau roman sur piliers carrés,

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1884, p. 379.
2. *Ibid.*, année 1885, p. 556.
3. *Ibid.*, année 1884, p. 247.

et une petite abside en cul-de-four, avec un élégant campanile sur l'arc triomphal ; elle a été agrandie et quelque peu défigurée en 1841 ; Viollet-le-Duc lui a fait un nouveau porche; elle est accostée d'une chapelle du XVe siècle.

Nous ne citons que pour mémoire les articles consacrés à Montbrison et au Puy, ayant eu l'occasion de parler ailleurs des travaux de M. Thiollier sur ces localités importantes [1].

L. C.

LES CRYPTES VATICANES, par l'abbé D. Dufresne. — In-8°, 128 pp. nombr. vignettes. — Paris, Rome, Desclée, 1902.

On sait que sous la basilique de Saint-Pierre à Rome s'étend un vaste hypogée, rempli de monuments divers, nombreuses inscriptions antiques, série de sarcophages des premiers siècles, restes épars de l'ornementation de la basilique constantinienne, et une série de tombeaux de papes et de grands personnages, le tout disposé dans un ordre très compliqué, au commencement du XIXe siècle, par les archéologues Sarti et Settelé, les continuateurs du grand ouvrage de Dionisi sur les cryptes vaticanes. — Notre auteur nous guide dans ce dédale et nous le fait explorer en guide consciencieux et parfaitement renseigné. Il nous donne la reproduction précise de toute l'épigraphie des cryptes en schémas, et les reproductions photographiques des principaux monuments. Il ajoute le plan restitué de l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Son livre est un document des plus précieux.

L. C.

ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE, par H. Marucchi, t. III. Basiliques et églises de Rome. — In-8° de 520 pp., nombreuses vignettes. — Paris, Rome, 1902.

Le tome II du bel ouvrage de M. Marucchi était naguère salué par le plus autorisé des critiques, notre regretté collaborateur feu Mgr Barbier de Montault, en ces termes châleureux dont le docte prélat n'était pas prodigue. « Tous mes vœux pour une large propagande sont acquis à cette œuvre intelligente de vulgarisation, qui se recommande surtout au clergé studieux, avide de comprendre ce qu'il a vu à Rome et qu'il ne saura bien qu'un aussi bon guide à la main. »

Il en dirait autant du tome III, plus intéressant encore pour nos lecteurs ; il est consacré, non plus à ces objets augustes mais peu esthétiques, que renferment les catacombes ; il contient la description précise et savante des grandes œuvres de l'art religieux éclatant au grand jour sous le ciel de la Rome chrétienne devenue la ville des papes et la cité sainte.

Les basiliques et les églises de Rome, quel plus vaste et quel plus beau sujet d'étude peut être proposé à la fois à l'archéologue et à l'artiste ! C'est surtout l'archéologue qui parle, mais ici l'archéologue est forcément un historien de l'art.

Ce livre ne se prête pas à l'analyse. Disons seulement qu'on y trouvera, se déroulant en bel ordre, d'abord la topographie de Rome avec ses sept régions fameuses, puis le tableau du culte chrétien primitif, la description de la basilique, de ses parties, de son décor, et l'exposé de la liturgie ; puis la description de la grande basilique de Latran, avec son palais, son monastère, sa bibliothèque, de la basilique constantinienne de St-Pierre, ainsi que de la basilique vaticane moderne, de St-Paul-hors-les-Murs et de St-Marie-Majeure, des antiques basiliques mineures divisées en sept groupes, au nombre de septante-neuf, plus le catalogue alphabétique de toutes les églises de Rome, avec autant de descriptions succinctes.

L. C.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MGR BARBIER DE MONTAULT. — T. XV et XVI. 2 vol. in-8° de 504 et 584 pp. Poitiers, Blais et Roy, 1901-1902.

Notre regretté collaborateur fut un érudit remarquable, qui a produit des travaux considérables, et son œuvre est d'une étendue étonnante, en même temps que substantielle et précise. Vivant, il a rempli de sa collaboration assidue un grand nombre de revues ; depuis un quart de siècle, il fut dans la *Revue de l'Art chrétien*, l'écrivain le plus abondant et le plus autorisé, et dans les œuvres posthumes qu'a bien voulu nous communiquer son ami et disciple M. l'abbé Girou, nous pourrons encore dans l'avenir puiser des morceaux de choix, qu'il a laissés, non point à l'état de brouillons et d'ébauches, mais, au contraire, achevés et soignés, prêts à l'impression. Depuis quelques années il pressentait sa fin prochaine, et hâtait de toute sa puissante activité la publication de la collection complète de ses travaux, dont il put voir paraître quatorze grands volumes in-8° de 500 pp. Il a dans M. l'abbé Girou un continuateur très dévoué et très fidèle, un autre lui-même, qui prolonge, en quelque sorte, au grand profit du public instruit, et avec une louable abnégation, la carrière de son savant maître et son salutaire enseignement. Plus heureux que bien d'autres,

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 68 ; 1902, pp. 153 et 343.

feu Mgr Barbier de Montault survit en son cher collaborateur et disciple. Son labeur, loin d'être brusquement interrompu par la mort, continue et continuera encore longtemps à produire ses fruits. M. Girou nous fait en quelque sorte partager cet héritage intellectuel qu'il a pieusement recueilli, se consacrant à la publication intégrale des *Œuvres complètes* : le 16e volume vient de paraître. Nous n'avons pas encore rendu compte du 15e paru antérieurement.

Tous deux ont trait à Rome, le lieu de prédilection des travaux du savant prélat, et à l'hagiographie, dont ils constituent la septième et la huitième partie.

Dans le premier volume, l'auteur interrompt un instant la série déjà longue des histoires de Saints, pour analyser quelques ouvrages récents, les compléter et les corriger. Puis il reprend l'hagiographie proprement dite, accumulant les informations sur le culte, l'iconographie, les reliques, l'office, l'histoire des saints, leur martyre, les églises qui leur sont consacrées, toujours en restant en quelque sorte dans le domaine romain. Ce sont : les SS. Abdon et Sennen, St Abercius, les SS. Abondantius et Abondius, S. Adrien, Ste Afre, S. Agapit, Ste Agathe, Ste Aglaé, Ste Agnès de Rome, qui prend naturellement grande place dans la série, Ste Agnès d'Assise, la Bienheureuse Agnès de Prague, plusieurs Saints Albert, S. Alexis,et les Saints Américains, les SS. Anachorètes, les SS. Ananias, Azarias et Mizael, S. Anastase et Ste Anastasie, Ste Anne la prophétesse, S. Antoine de Padoue, S. Apollinaire, Ste Apolline, les nombreux Saints Augustins, etc.

Dans le tome suivant se présente, selon l'ordre alphabétique, sainte Anne, qui occupe presque tout le volume, d'autant plus qu'à la personnalité de la mère de Marie se rattache la question de son sanctuaire principal, ainsi que d'autres saints personnages, son opinion sur les trois filles que la tradition lui attribue. Sainte Anne d'Auray est l'objet d'un chapitre très étendu. L'auteur fournit sur les trois Maries de fort curieux documents. Malheureusement le texte laissé par l'érudit prélat se trouve ici interrompu par la mort : il y manque l'iconographie des saintes Maries.

Nous ne pouvons terminer ce bref compte rendu sans féliciter et remercier M. l'abbé Girou d'avoir pris en mains l'achèvement des œuvres de Mgr Barbier de Montault ; leur inachèvement eût été une perte irréparable pour les amis de l'archéologie sacrée.

L. C.

DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE, publié par le R. P. dom Fernand Cabrol. — Gr. in-4°. Paris, Letouzey, 1903.

Nos lecteurs connaissent le monumental ouvrage d'érudition sacrée, le *Dictionnaire de la Bible*, publication dirigée par le savant abbé Vigouroux et éditée par MM. Letouzey et Ané. Les mêmes éditeurs ont entrepris sur le même plan, une édition analogue consacrée à l'archéologie sacrée. — C'est l'œuvre de l'abbé Martigny, reprise, complétée à l'aide des acquisitions de la science contemporaine, et enrichie surtout du vaste domaine de la liturgie.Il contient la définition claire et l'histoire des anciennes institutions chrétiennes ; c'est un vaste sujet, qui promet d'être traité de façon définitive par Dom Cabrol et ses savants adjoints, parmi lesquels nous distinguons nos anciens collaborateurs P. Allard et le P. Delattre, l'éminent professeur liégeois G. Kurth, le savant abbé Ulysse Chevalier, M. P. Batiffol, l'abbé Salembier et une quarantaine d'autres écrivains d'élite.

Dom Cabrol ouvre l'ouvrage par une savante dissertation sur l'A et l'Ω, où l'on trouve un catalogue des exemplaires datés de ce symbole et de ses variantes, par pays et par époques. Au titre *abbaye*, M. S. M. Besse nous donne un abrégé de l'architecture monastique, avec, comme illustration principale, les célèbres plans de Saint-Riquier et de Saint-Gall. Signalons à nos lecteurs l'article *Abraham* pour l'iconographie. M. H. Leclercq donne une monographie de l'*abside* et en même temps de la basilique primitive ; M. A. Gotard, une étude de l'*accent* dans ses rapports avec le plain-chant. L'*acclamation* laudative est une fonction liturgique intéressante à suivre dans l'histoire de l'église primitive, qu'on traduit dans les inscriptions et dans l'iconographie par un geste que l'on serait exposé à confondre avec celui de l'orant : c'est une question encore neuve en liturgie, que Dom Cabrol traite avec l'autorité qui s'attache à sa science. Le premier volume se termine par une histoire développée sur les accusations auxquelles furent en butte les premiers chrétiens.

Nous comptons bien analyser la suite de ce précieux dictionnaire, pour le profit de nos lecteurs.

L. C.

LE TOMBEAU DE SAINT PAVIN, par M.M. Julien Chappée et l'abbé A. Ledru. — In-4° illustré de 80 pp., édition de luxe, nombreuses gravures. Paris, 1902.

On a démoli, en 1901, dans un faubourg du Mans, pour faire place à une nouvelle église, un

modeste oratoire, que M. Robert Triger attribue au XIe siècle, et que M. L. Maître considère comme antérieur à l'an mille (on sait que notre collaborateur ne partage pas le scepticisme de la plupart des archéologues, au sujet de la subsistance des monuments carolingiens et mérovingiens). Quoi qu'il en soit, l'édifice démoli a dû mettre en éveil l'attention, notamment par cette particularité, que la chaîne d'angle était constituée par des fragments conservés de sarcophages posés en harpe. Cette circonstance faisait pressentir à M. J. Chappée une découverte importante, celle du sarcophage de saint Pavin, contenant encore les restes d'un cadavre consumé. Il constitue un type de cercueil franc, de sujet riche. On y trouva aussi la ferrure d'un coffre qu'on a pu restituer, ayant servi de châsse mobile, ainsi qu'une chaînette de ceinture. Cette découverte est relatée par M. Chappée d'une manière précise, consciencieuse, vraiment scientifique. Son rapport est suivi d'une étude historique et critique sur saint Pavin par M. l'abbé Ledru, l'historiographe, bien connu de nos lecteurs, de la cathédrale du Mans. Prévôt de l'abbaye de Saint-Vincent et premier abbé de Sainte-Marie au delà de la Sarthe, S. Pavin vécut à la fin du VIIe siècle et mourut à l'aube du VIIIe. Son tombeau fut vénéré au monastère de Ste-Marie, détruit par les Normands et réédifié sous l'invocation du saint abbé. Déplorons, pour terminer, l'inconcevable indifférence qui a porté les modernes constructeurs à effacer du sol le vénérable sanctuaire de S. Pavin, qu'il eût été si facile de transformer en crypte sous la nouvelle église.

L. C.

LES FAÇADES SUCCESSIVES DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES AU XIe ET AU XIIe SIÈCLE, par M. L. LEFÈVRE-PONTALIS. — In-8° de 500 pp., nombreuses gravures. Caen, Delesque, 1902.

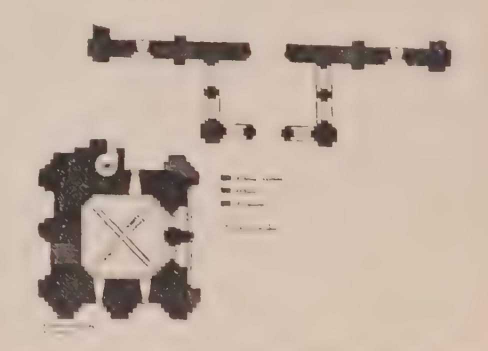
Nous avons fait connaître (1) les recherches généreusement entreprises par le Directeur de la Société française d'archéologie dans le sol de la cathédrale de Chartres, en vue de découvrir des vestiges des églises antérieures, à partir de l'évêque Fulbert. Le résultat des fouilles a été pour l'éminent archéologue de pouvoir restituer avec probabilité et même avec certitude quelques parties des façades successives dans leur état primitif, à commencer par celle de la basilique de Fulbert, terminée vers 1028 et restaurée par l'évêque Thierri après l'incendie de 1031. Cette façade était l'œuvre du célèbre artiste Teudon.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 331; 1902, pp. 486, 523.

Elle avait la largeur de la cathédrale actuelle, et, à la mort de Fulbert, n'était pas, selon M. L. P., précédée d'un porche. Elle s'élevait au droit de la seconde des piles actuelles ; elle était percée d'un portail et de deux fenêtres ; un clocher carolingien se dressait à l'angle du bas-côté méridional.

Au milieu du XIe siècle le chanoine Raimbaud fit ajouter devant cette façade un porche à superstructure de bois, dont nous reproduisons le plan restitué par notre auteur.

L'incendie de 1134, qui sans doute ravagea le clocher carolingien, fut suivi de la construction du clocher actuel du Nord ; nous avons rapporté naguère la découverte de M. Lanore, qui a montré que ce clocher (sinon dérivé de celui de Vendôme, du moins construit sur le même type, et entièrement isolé), était le vrai *clocher vieux*, au lieu de celui du Sud, qui a longtemps usurpé cette dénomination. Ce dernier, par contre, fut toujours accolé à la cathédrale.


Cathédrale de Chartres. — Plan de la façade, vers 1135.

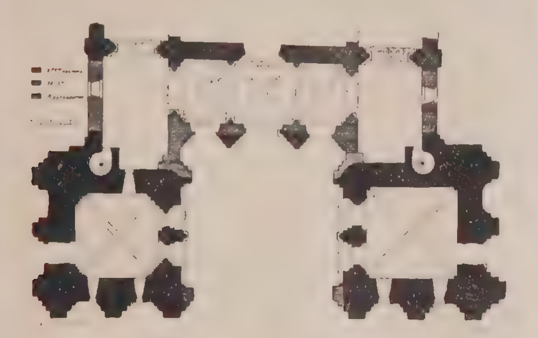
La construction des deux clochers se poursuivit simultanément au second étage vers 1150 ; le troisième étage de celui du Nord fut poursuivi au XIIIe siècle. Jean de Beauce éleva la flèche au XVe siècle.

Au milieu du XIIe siècle trois portails romans s'élevaient derrière les tours au droit de la première travée de la nef. Ils n'étaient pas fermés par des vantaux, mais s'ouvraient par un porche voûté d'ogives qui avait pris la place du porche de Raimbaud. Ce porche communiquait avec les bas-côtés prolongés jusqu'aux tours et surmontés d'un lambris. Au-dessus du porche régnait une tribune couverte en charpente.

M. L. P. fixe à une date voisine de 1180 le démontage du triple portail et des trois fenêtres qui la surmontaient, démontage nécessité par un tassement, dont il a retrouvé les traces. Alors le portail fut reconstruit à front des deux tours. Il n'y eut jamais, selon lui, un troisième porche

entre les deux tours. La dernière transformation de la façade par la grande rose qui la décore remonte au commencement du XIIIe siècle.

Les déductions que nous résumons ici sont justifiées par des observations techniques très complexes, résultat d'une étude consciencieuse, de l'interprétation ingénieuse des fouilles et d'observations faites sur l'édifice actuel. M. L. P.



Cathédrale de Chartres. — Plan de la façade, vers 1160.

complète l'histoire du remaniement de la façade, en faisant connaître les noms de quelques-uns des maîtres d'œuvre de la cathédrale, l'architecte *Bérenger*, qui construisit la basilique de Fulbert, l'artiste nommé *Teudon*, cité plus haut, et l'architecte Vital (✠ 1130), sans compter le nom problématique de Harman, qu'on lit sur la flèche du clocher sud.

L. C.

RÉPONSE A M. E. LEFÈVRE-PONTALIS SUR SON ARTICLE, LES FAÇADES SUCCESSIVES DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES, par A. MAYEUX. — Broch. 24 pp. grav. Chartres, Garnier, 1903.

Mis en cause dans l'étude précédente, M. A. Mayeux se sépare de l'auteur en quelques points, et relève quelques erreurs matérielles, qui infirment dans ses détails les ingénieuses déductions de M. Lefèvre-Pontalis. M. Mayeux se sert à cet effet d'un relevé de fouilles fait par M. l'architecte Mouton, inspecteur des travaux de la cathédrale.

Il met en doute que les fondations découvertes soient celles de la façade de Fulbert. Le mur que M. L. P. croit être celui du XIe siècle (porche de Raimbaud), ne bute pas contre le massif du XIIIe siècle, mais passe par-dessus ; il ne lui serait donc pas antérieur. M. Mayeux conteste l'exactitude de la restitution qu'a faite M. L. P. des baies du clocher nord à sa base, ainsi que l'attribution des premiers étages de ce clocher à une époque antérieure au milieu du XIIe siècle ; — le beffroi porte le millésime 1163.

M. Mayeux reste convaincu que les porches de la façade occidentale n'ont pu être déplacés. Le clocher nord, d'après lui, fut reconstruit ayant à sa base, du côté sud, un porche qui ne fut peut-être que commencé, et qui fut continué quand le clocher était déjà assez avancé. Le portail central avait à droite et à gauche deux portails égaux, et une façade latérale existait du côté sud, se raccordant avec les anciennes constructions. Le clocher fut construit ultérieurement.

L. C.

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE ROMANE. PROVENCE ET BAS-LANGUEDOC. ÉGLISES ET CHAPELLES DE LA RÉGION DE BAGNOLS-SUR-CÈZE, par L. H. LABANDE. — In-8°, de 236 pp. ; nombreuses illust. Paris, Picard, 1902.

La publication dont voici le premier volume est la mise en œuvre, par un archéologue très entendu, des dessins et notes importantes délaissées par feu Léon Alègre, un autre amateur passionné et laborieux. Il s'agit, pour commencer, de l'art roman dans le Nord-Est du diocèse d'Uzès. On connaît assez les grands monuments de la région, comme Saint-Trophime d'Arles, N.-D. des Doms d'Avignon, etc. Mais à côté de ces œuvres de premier ordre, il existe une multitude d'édifices fort modestes, qui ont pour l'archéologue une valeur inappréciable, et qui sont presque totalement inconnus. Ce sont ceux qu'a étudiés L. Alègre, et que nous décrit avec soin M. Labande.

Le type des édifices dont il s'agit est bien caractérisé, qu'ils soient antérieurs ou postérieurs à l'an mille : ce sont plutôt, en général, des chapelles rurales que des églises. Ce sont des vaisseaux simples, formés d'une nef voûtée en berceau, avec abside plus basse, en cul de four, parfois précédée d'une travée servant de chœur ; rarement elles offrent un transept, avec coupole à la croisée et absidiole s'ouvrant sur les bras. La nef a une, deux, trois ou quatre travées. Une seule église a des bas-côtés remontant même à l'époque romane. Les absides demi-circulaires sont d'une simplicité absolue, percées d'une seule fenêtre. Les cryptes sont rares. A remarquer que les nefs sont voûtées dès l'époque préromane. Des contreforts extérieurs en forme de pilastres massifs épaulent les doubleaux du berceau. Les toitures, portant directement sur le revers de la voûte, sont formées de larges et minces dalles. Les clochers sont en forme d'arcatures de pignon, ou d'édicules carrés, largement ajourés et terminés par une pyramide basse. L'appareil *opus emplectum* des Romains se retrouve çà et là. Les faces des pierres

sont abondamment rehaussées de tailles décoratives en fougères, en pointillés, quarts de cercle concentriques, en chevrons, losanges, etc., mêlés de nombreux signes de tâcherons. La décoration sculpturale est des plus pauvres. Tels sont les traits essentiels de ces petites églises, qu'on trouve au nombre de cinq à Bagnols-sur-Cèze, de deux à Cavillargues, à Cornillon, Gaujac, à Saint-Étienne des Sorts, à Saint-Victor-Lacoste, de trois à Chusclan et à Connaux, de quatre à Goudargues, à Sabran, à Tresgay, Venejean, à Laudun, etc.

Quant à leur mobilier, il faut signaler le curieux autel mérovingien en forme de stèle païenne de Bagnols et de Saint-Marcel de Carreret (Ve siècle).

Il faut noter aussi la signature de tailleur de pierres gravées sur un pilier de l'abside de Colombias : STEPHANUS BERTRANUS ME FECIT. (Vers 1100).

L. C.

LA PEINTURE EN EUROPE. — ROME, LE VATICAN, LES ÉGLISES, par L. LAFENESTRE et F. RICHTENBERGER. — Petit in-4°, 100 pl. de 372 pp. Paris, Librairies réunies — Prix : 10 frs.

Quand apparurent les premiers volumes de la série si intéressante des catalogues illustrés des grands musées de l'Europe, dont voici le sixième volume, nous avons fait connaître le plan de ce précieux ouvrage (1), qui donne en même temps qu'un inventaire des chefs-d'œuvre de la peinture ancienne, un aperçu vivant des grandes galeries de l'Europe. Aujourd'hui, nous pouvons nous borner à annoncer le sixième volume, qui sera sans doute le plus important, puisqu'il concerne ce qu'il y a de plus grand dans la Ville éternelle, le Vatican et les églises de Rome. Les musées et collections particulières seront l'objet d'un autre volume.

Celui-ci détaille, au Vatican, la Pinacothèque, les Chambres et les Loges décorées par Raphaël et ses élèves, la Chapelle de Nicolas V, où le pinceau de Fra Angelico a retracé la vie des saints Laurent et Étienne, la Chapelle Sixtine où les délicieux maîtres florentins et ombriens se rencontrent avec le gigantesque Michel-Ange.

Les auteurs ont décrit avec le plus grand détail les appartements Borgia, ouverts récemment au public, et le Musée chrétien, qui renferme tant d'œuvres inédites de peintres des XIIIe, XIVe et XVe sièles, et les appartements particuliers de Sa Sainteté.

Dans les Églises sont signalées et décrites non seulement les œuvres célèbres de Masolino, Pinturicchio, Raphaël, Sebastiano del Piombo, Le Dominiquin, etc., mais encore les peintures moins connues, fresques ou tableaux, exécutés par des artistes plus modernes, tels que le Pomarancio, le Père Pozzo, Gaulli, etc., qui méritent l'attention de l'amateur.

Dans les cent illustrations, sont donnés des spécimens, souvent inédits, de maîtres de toutes les Écoles rapprochées dans la Métropole de l'art mondial.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 49 ; et année 1896, p. 410.

L'ÉGLISE DE TERNAY (Isère), par F. et N. THIOLLIER. — Broch., extr. du *Bull. archéol.* Paris, impr. nat., 1903.

Cette petite église bénédictine romane bien conservée offre une nef, avec un transept, terminé par une abside flanquée de deux absidioles. Elle possède une jolie tour de croisée, et offre, ainsi que son cloître, de remarquables chapiteaux historiés.

L. C.

NOTRE-DAME DE LOUVIERS. QUELQUES REMARQUES, par M. L. RÉGNIER. — Brochure, Evreux. Odieurve, 1903.

Notre-Dame de Louviers, bâtie au commencement du XIIIe siècle, offre un brillant assemblage d'ouvrages élégants et anonymes, enchâssés dans une architecture très élégante. C'est un beau sujet d'étude pour l'archéologue, et M. L. Régnier s'y est appliqué avec la précision et la pénétration qui caractérisent cet archéologue d'élite, aussi modeste qu'entendu. Comme toutes les nombreuses notices qu'il a déjà données sur des monuments du moyen âge, celle-ci sera conservée par les archéologues comme un document précieux.

L. C.

CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE TROYES ET PROVINS, par L. QUARRÉ-REYBOURBON. — Extr. du *Bull. de la Soc. de géogr. de Lille.* Lille, Danel, 1903.

Ce compte rendu s'attache surtout à la description succincte des monuments visités ; cette description est fort bien faite et agréablement illustrée, en sorte que l'intéressant tiré à part qu'a bien voulu nous envoyer son auteur constitue un guide très utile pour qui voudra retourner en ce pays.

L. C.

UNE IMPRESSION LILLOISE A GRAVURES SUR BOIS, par L. QUARRÉ-REYBOURBON. (Broch. extraite du *Bull. de la Soc. d'ét. de la prov. de Cambrai.*) — Lille, Lefebvre-Durocq, 1903.

On connaît les emphatiques et mièvres allégories littéraires et iconographiques, dont se délectaient la dévotion et l'afféterie des âmes pieuses du XVIIe siècle. Le livre curieux et jadis célèbre qui a pour titre : « *Le pèlerinage des deux sœurs Colombelle et Volontairette vers leur bien aimé dans la cité de Jérusalem, mis au jour par Boetius et Bolswert* », que remet au jour M. Quarré-Reybourbon, se distingue entre ces œuvrettes très avantageusement. C'est un roman de moralité fort joliment conduit, et surtout illustré avec une naïveté de bon aloi et un goût rare. Cette série de tableaux symboliques très lisibles et très joliment dessinés ne manquent pas de charme ni de style.

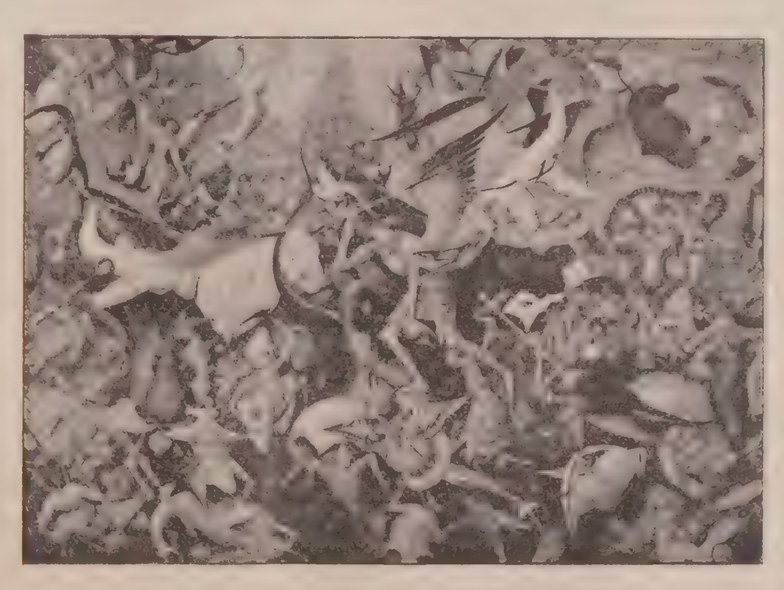
L. C.

LE GENRE SATIRIQUE DANS LA PEINTURE FLAMANDE, par L. MAETERLINCK. — In-8°, de 372 pp., nombreuses gravures. Paris, Dorbon, 1903. Prix : 7 fr. 50.

Cet ouvrage remarquable, qu'a couronné l'Académie de Belgique et dont la première édition a tout de suite été épuisée, comme celle des romans à la mode, est, en effet, d'un très piquant intérêt, tout en étant une œuvre de science.

Quiconque a feuilleté des manuscrits à miniatures a été nécessairement frappé d'un caractère inattendu des décorations initiales et marginales. Elles sont, en effet, souvent animales et anthropomorphes, et, alors, elles abondent en monstres burlesques, en fantaisies comiques ou grivoises, en satires mordantes, en sujets familiers et profanes, qui contrastent avec le texte ordinairement liturgique, pieux, historique, toujours sérieux. Voilà certes une anomalie étrange, devenue une règle constante, invariable depuis les romans primitifs jusqu'au XVIe siècle. Il s'agit d'expliquer ce phénomène aussi considérable qu'étrange. M. Maeterlinck l'a fait par une étude approfondie et fouillée, et qui donne la solution définitive de la question. De plus, il y trouve l'origine d'une école de peinture sur chevalet bien connue.

On peut expliquer de bien des manières les étrangetés des illustrations médiévales. Pour les comprendre, il faut se pénétrer de l'esprit du temps ; ne pas oublier, par exemple, que, au moyen âge, l'élément profane de l'existence était si solidement uni à la direction religieuse de la vie, qu'il ne pouvait guère en être jamais séparé et s'y trouvait naturellement uni de manière intime. A vrai dire, il n'y avait rien de profane, l'ensemble des idées humaines, constituant une « somme » religieuse à laquelle se rattachait tout concept humain.



La chute des anges rebelles, par P. BREUGHEL fils, dit d'Enfer.

En outre, à partir du XIIIe siècle, s'introduit dans l'art un certain réalisme naturaliste ; les artistes puisent dans la faune pour l'enluminure comme dans la flore pour la sculpture.

D'autre part, le merveilleux dans l'art est un

facteur prédominant de cette époque de foi, qu'imprégnait un symbolisme savant, ou, du moins, très complexe. Il y a là tout un vaste domaine, étranger au domaine satirique, et qu'il importe d'en séparer soigneusement. La zoologie mystique et hybride, tant étudiée, depuis Me Félicie d'Ayzac jusqu'à M. E. Mâle, n'a pas encore livré ses derniers secrets ; à mesure que l'on approfondira cette matière encore pleine d'obscurité, seront expliquées bien des compositions qui nous paraissent des farces, et qui ne sont peut-être que des symboles.

M. Th. Wright, dans un cul de lampe de Montmajour, M. Maeterlinck, dans un chapiteau de Tournai, croient retrouver le mythe païen de Saturne dévorant ses enfants ; or, on y voit généralement au contraire le symbole chrétien de la bouche de l'enfer engloutissant un damné (1) : ce symbole se retrouve en abondance sur les fonts baptismaux, et à Tournai ; il est d'autant plus clair, qu'il fait partie de toute une suite de figures retraçant la légende de Frédégonde. C'est la reine scélérate qui est ici figurée, devenue la proie du démon (2).



Chapiteaux de la cathédrale de Tournai.

Quoi qu'il en soit, il importe de faire le départ entre ce qui est la survivance inconsciente des mythes païens et orientaux, ou la convention symbolique de l'iconographie médiévale, et d'autre part le charmant produit de l'intarissable fantaisie gauloise, qui a graduellement versé de la fantaisie dans la satire. Ce dernier facteur a le plus frappé et occupé M. Maeterlinck, et d'ailleurs, c'est de beaucoup le plus intéressant pour lui, qui avait en vue surtout d'expliquer la genèse des stupéfiantes drôleries des Breughel, des Blès, des Bosch, etc.

C'est au génie franc, d'après lui, que nous devons l'abondance de ces monstres, serpents et dragons fabuleux, qui envahissent la bijouterie de l'époque préhistorique et les manuscrits de l'époque mérovingienne et carlovingienne, et qu'on a souvent attribués à l'influence irlandaise ou anglo-saxonne ; une tradition ornementale s'établit, à côté et séparément de la composition du texte. L'auteur suit cette tradition depuis le VIe siècle, montrant qu'à l'origine c'est le grotesque qui prévaut, plus tard le burlesque et le satirique, qui brille surtout au XIIIe siècle. Aux XIVe et XVe siècles, le grotesque reprend le dessus dans la miniature ; alors apparaissent les graveurs allemands de l'école de Schœngauer, et les grands peintres satiriques, tels que Jérôme Bosch et Breughel-le-Vieux.

Nos lecteurs ne pourront manquer de s'intéresser à un rapide résumé de cet ouvrage, que nous empruntons, pour ce qui suit, au rapport de M. Max Rooses à l'Académie :

« La satire animale se fait jour dans l'épopée du Renard, dans nombre de joyeux contes et dans les illustrations des livres les plus sérieux : La Légende dorée, les Missels, les livres d'Heures, les recueils de lois communales. Elle domine dans les représentations théâtrales les plus anciennes, les mystères et les drames religieux, dont les manuscrits sont remplis de dessins burlesques.

« Telles sont les manifestations les plus anciennes de la verve satirique sur notre sol. L'influence française développa ce goût inné. Les miniatures des romans de chevalerie, des contes, des fabliaux et des bestiaires traduisent l'esprit gaulois, la verve narquoise de nos voisins du Sud.

« Le goût de la satire perce dans la plus ancienne littérature flamande : dans Van Maerlant, elle est virulente et indignée quand elle revendique plus d'égalité entre les hommes, plus de pitié envers les pauvres, plus de respect pour les préceptes de l'Évangile chez les prélats et les moines. Elle est plus bénignement railleuse, quand elle ridiculise les puissants du jour.

« A partir du XVe siècle, c'est-à-dire dès les premières manifestations de la peinture flamande, nous voyons percer ses tendances réalistes, son penchant à la raillerie, à la moralisation, à la satire. Dans les premières miniatures, dans les œuvres de Van Eyck, Pierre Christus, du maître de Flémalle, de van Ouwater, de Quinten Massys, se révèle cet art naturaliste positif, plein d'expression et d'humour. Nous le voyons se poursuivre dans les œuvres de Corneille Massys, de van Hemissen et de maint artiste allemand, précurseurs de nos peintres « drôles ».

« Jérôme Bosch est le premier des grands maîtres dans le genre satirique ; il s'inspira des illustrations de la Nef des fols. Ses inventions sont nombreuses, pétillantes de verve, vertement satiriques par moments. Henri met de Blès, Joachim Patenier, Lucas van Leyden, Jean Mandyn, Pierre Huys, etc., marchent sur ses pas, les uns habituellement, les autres quand le goût leur en prend. Breughel est le maître suprême dans le genre satirique, sa verve exubérante s'excite et déborde à tout propos, il s'amuse des originalités dans les mœurs et usages, des ridicules des uns, des manies des autres ; il loue les vertus, châtie les vices, combat les abus : son œuvre est immense, peignant ses contemporains avec le bon sens de l'homme honnête, avec l'esprit mordant de l'observateur, toujours en éveil, prompt à saisir, prêt à traduire en images l'impression reçue... »

L'auteur a poursuivi la verve satirique à travers l'art flamand du XVIIe siècle, chez nos « petits maîtres, les peintres de kermesses », tels que D. Teniers et ses imitateurs. Il trouve même chez les peintres les plus illustres mainte mani

1. Plus loin, M. Maeterlinck paraît du même avis, car il remarque que cette sculpture expliquée peut être l'origine des figurations des portes de l'enfer.

2. V. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 181.

festation de notre penchant à la raillerie et à la critique.

Aux exemples aussi curieux que nombreux des sujets satiriques réunis par M. Maeterlinck, nous croyons à propos d'en ajouter un, qui ne manque pas de saveur.

La merveilleuse châsse de S. Éleuthère, conservée à la cathédrale de Tournai, porte sous l'image du saint évêque un distique longtemps inexpliqué (1). Le vicaire général Decamp, Lemaître d'Anstaing, E. Didron, Mgr Dehaisnes, le chan. Huguet et M. le chan. Didiot en ont tour à tour donné de savantes interprétations, toutes aussi fausses que plausibles, — basées qu'elles étaient sur des lectures incorrectes. Ayant eu la châsse entre les mains, pour en diriger la réparation, j'ai pu naguère en faire la lecture exacte ; elle est ainsi conçue :

✠ SIC · SATIS · EXPRESSE · TORNACVS · TOTA · QVOD · ESSE. DEBET.
PONTIFICIS · NON · REGIS · EPISCOPE · DICIS · PTE.

Ce texte mystérieux n'a pu être éclairé que par la plus mordante des caricatures, qui accompagne la sainte image. S. Éleuthère tient terrassé sous ses pieds le dragon infernal, ou plutôt à sa place, un monstre hybride à corps de dragon, mais ayant deux têtes, aux extrémités du corps, une tête d'âne et une tête de bouc. En dehors de son sens mystique symbolisant l'ignorance et la corruption païennes domptées par S. Éleuthère, les chanoines de Tournai, comme l'a prouvé feu le chanoine Huguet, ont flagellé, par cette facétieuse composition, l'entêtement du Magistrat de Tournai, trop docile à la politique des rois de France, dans leur effort pour reprendre aux évêques de cette cité la puissance souveraine dont ceux-ci se prétendaient investis par Childéric.

L. C.

UN PÈLERINAGE ARTISTIQUE A FLORENCE, par le R. P. Sertillanges, dominicain. — Un volume in-12 avec illustrations. Librairie Victor Lecoffre, rue Bonaparte, 90, Paris. Prix : 2 fr.

L'auteur de cette charmante plaquette, qui nous délectait jadis en nous donnant une si belle conférence sur la Vierge Marie dans l'art, a plus d'une corde à son arc. Professeur de philosophie, auteur d'ouvrages importants sur toutes les questions actuelles, il consacre de studieux loisirs à l'art et aux artistes.

L'art chrétien est naturellement celui qui le préoccupe davantage, et au sujet duquel sa compétence philosophique et son rare talent d'écrivain aiment à s'exercer. C'est ce qu'il fait largement au cours de son pèlerinage.

Le chapitre intitulé *Michel-Ange et l'Art chrétien* prêtera à discussion. La monographie d'*Angelico* n'aura que des enthousiastes. Le tout forcera les lecteurs à remercier l'écrivain d'avoir bien voulu, après nombre d'années, remettre au jour des notes de voyage qui n'en sont point ; car elles forment au fond un vrai traité, dégagé seulement de pédantérie et revêtu de charme.

PEINTURES ECCLÉSIASTIQUES DU MOYEN AGE (NAARDEN, WARMENHUIZEN ET ALKMAAR).

L'éditeur G. Van Kalcken, d'Haarlem, avec le concours de MM. Kleinmann et Cie, entreprend d'éditer les peintures du moyen âge, qui décorent les voûtes de la vieille église de Naarden.

Ces peintures sont d'un intérêt particulier par leur rareté et la beauté de leur exécution. L'ouvrage comprendra une série de 24 scènes typologiques, se rapportant à la vie de Jésus-Christ ; en outre, différentes planches seront consacrées à la représentation du jugement dernier. Chaque tableau sera accompagné d'un texte explicatif.

L'éditeur a complété cette intéressante publication par des reproductions de peintures du même genre, provenant des églises d'Alkmaar et de Warmenhuizen, transférées récemment au musée de l'État à Amsterdam.

Il y avait lieu d'encourager cette œuvre qui, à part sa valeur artistique, présente un réel caractère d'utilité pratique. Ces tableaux de l'époque de Scorel et Oostzanen, sont de précieux vestiges d'art et pourront fournir d'excellentes indications aux artistes.

Périodiques.

JAHRBUCH DER KŒN. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN (1902, 1er fasc.).

M. Cornel von Fabriczy revient, pour la compléter par des documents nouveaux, sur l'étude qu'il a consacrée, il y a trois ans, à l'arc de triomphe d'Alphonse Ier, le monument le plus important que la Renaissance ait laissé à Naples.

M. Max Friedlaender rapporte au maître de Flémalle un intéressant portrait, entré, en 1901, au musée de Berlin et attribué, certainement à tort, à Jean van Eyck, par le catalogue de la vente Hope Edward.

M. Ad. Goldschmidt, étudiant en détail la Porte Dorée de Freiberg et sa place dans l'his-

1. V. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 125.

toire de l'art allemand, conclut que la sculpture saxonne, de l'époque de transition du roman au gothique, montre le tranquille développement d'un art, qui, né dans la Saxe-Moyenne et transplanté dans la Haute-Saxe, s'épanouit enfin, après avoir été enrichi par des influences françaises, au sein de la magnifique floraison du Moyen Age allemand.

La place assignée aux différentes statues dénote une influence des œuvres françaises. Les sujets représentés sont conformes au programme adopté en France, dans le premier tiers du XIII[e] siècle, pour les portails des églises consacrées à la Vierge (Notre-Dame de Paris, de Chartres, de Laon, et aussi Notre-Dame de Senlis, du XII[e]) ; c'est le *Jugement dernier*, le *Couronnement de Marie* et l'*Adoration des Mages*. Comme l'artiste ne disposait que d'un seul portail, il a représenté le *Couronnement* et le *Jugement dernier* dans l'archivolte, où ils sont fort à l'étroit. Les personnages qui entourent le portail, sont aussi, malgré quelques différences, les mêmes que dans les modèles français. Mais il n'en est point ainsi pour le style de ces statues. Tandis qu'on reconnaît dans le portail de Magdebourg une imitation évidente des statues de Chartres et de Paris, et à Bamberg une imitation des statues de Reims, le style des statues de Freiberg accuse une importation directe de la Haute-Saxe et en particulier l'influence de Notre-Dame d'Alberstadt, mêlée à quelques influences byzantines. La Porte Dorée est l'œuvre d'un sculpteur bien supérieur à celui de Magdebourg et bien plus indépendant, comme en témoignent les figures des ressuscités, qui indiquent une étude consciencieuse du corps nu et sont bien supérieures aux figures françaises analogues, par exemple, celles de Chartres.

M. Gustav Ludwig, dans un article consacré à Pitati da Verona, établit la chronologie des œuvres sorties de l'atelier de cet artiste et, en particulier, de celles qui décorent le palais Camerlinghi. Après avoir fait ressortir l'importance historique des petites statuettes de bronze de la Renaissance, qui nous renseignent sur les conceptions artistiques de cette époque beaucoup mieux que les grandes statues ordinairement destinées à n'être vues que d'un seul côté et fortement influencées par le style du bas relief, M. Wilhelm Bode étudie quelques bronzes du musée de Berlin: une statuette de 15 centimètres représentant le Christ montrant ses blessures est un travail florentin de l'époque qui suivit directement Orcagna. Une cariatide de 21 centimètres, appartenant sans doute à un petit monument, est le seul exemple connu de cariatide au XV[e] siècle. L'influence gothique qui s'y retrouve, en même temps que sa perfection, amène M. Bode à penser qu'on ne peut la rapporter qu'à Jacopo della Quercia ou à Lorenzo Ghiberti, et plus spécialement à ce dernier. Le musée possède aussi une autre œuvre de Ghiberti : un petit modèle d'autel en stuc, d'une grande beauté, qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus entre deux groupes d'anges. Le mélange de gothique et de style Renaissance dans l'architecture et la décoration est tout à fait caractéristique de l'artiste, à la maturité duquel cette œuvre semble devoir être rapportée.

Toutes les statuettes de bronze que l'on connaît de Donatello faisaient, comme celles de Ghiberti, partie d'un monument et n'ont pas été conçues pour elles-mêmes. La plupart se trouvent encore à leur place primitive, comme les deux Vertus et les trois anges nus du baptistère de Saint-Jean à Sienne (1428). Le Musée National de Florence possède une copie des anges, qui semble de la main même du maître. Presque tous les autres petits bronzes de Donatello se trouvent maintenant au musée de Berlin. M. Bode considère le *Putto au poisson* du South Kensington et le *Putto à la corne d'abondance* de l'Ermitage comme des œuvres de l'atelier ou de l'école du maître, et la belle statue de *David*, de la collection Fould à Paris, comme un chef-d'œuvre de la jeunesse de son élève, Bellano. Berlin possède encore un *Saint Jean* demi-nature, un *David*, qui semble avoir servi à l'artiste de modèle pour sculpter en marbre son *David* de la casa Martelli à Florence, un *Putto battant du tambourin* (37 cent.) que M. Bode, avec toute apparence de raison, estime être précisément la figure d'ange qui manque au Baptistère de Sienne ; enfin, une figure de 27 centimètres, représentant l'*Amour bandant son arc*, qui était, autrefois, considérée comme antique. Le naturalisme du modèle, le rendu de la chair, le mouvement de cette statuette n'ont rien d'antique, et on la rapporte maintenant à la Renaissance. M. Bode y voit une œuvre qui n'est pas de la main de Donatello, mais qui sort certainement de son atelier (1).

BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, année 1902, grand in-8°, 264 pp., 51 planches en phototypie et nombreuses figures dans le texte.

L'excellente Revue espagnole a publié, en 1902, un certain nombre d'articles, traitant d'art chrétien, et qu'il nous plaît de signaler ici. C'est, d'abord, une étude sur l'ancienne église de Santianes de Pravia (province d'Oviédo) qui existait au temps de Silo, roi des Asturies (774). L'auteur, D. Fortunato de Segas, essaie de resti-

1. Extrait de la *Chronique d'Art*.

tuer cette petite basilique primitive, et il en donne des plans, une coupe longitudinale et des fragments fort intéressants qui sont encore conservés, à savoir : un des pilastres qui supportaient la retombée des arcades, entre la nef principale et les nefs latérales, des débris de colonnes, l'autel majeur, découvert récemment, un très beau morceau de la barrière de pierre *(cancellus)* qui séparait le sanctuaire de la nef, et divers autres fragments de sculptures. — D. Vicente Lamperez y Romea a commencé ce qu'il appelle trop modestement « de simples notes de voyages », sur *les commencements de l'architecture ogivale* (1) *en Espagne.* L'érudit architecte étudie ces origines en recherchant particulièrement les premières apparitions des voûtes à croisées d'ogives et des arcs-boutants. Les maîtres espagnols, comme le remarque très exactement l'auteur, ont adopté volontiers les voûtes d'ogives ; ils ont, au contraire, accepté avec répugnance les arcs-boutants ; les preuves n'en sont pas rares, et D. Vicente Lamperez en signale plusieurs. Cette étude ne comprend encore que l'église cistercienne de Poblet et celle de Saint-Martin de Salamanque ; lorsqu'elle sera achevée, nous aurons, grâce à elle, de précieuses données sur les éléments constitutifs de l'architecture gothique dans la péninsule ibérique. — Le même auteur a commencé, par une étude sur l'église de San Cebrian de Mazote (province de Valladolid), sa seconde série de *Notes d'architecture chrétienne.* L'édifice, de forme basilicale, était resté complètement inconnu jusqu'en ces dernières années ; il présente trois absides rectangulaires, trois nefs et un narthex ; les bras du transept sont en hémicycle ; les arcs, en fer à cheval, de la nef principale, s'appuient sur des colonnes que surmontent des chapiteaux très curieux. Les voûtes, ayant été faites en 1778, n'offrent guère d'intérêt ; celles des absides et celles des bras du transept sont beaucoup plus anciennes. D. Vicente Lamperez établit un rapprochement entre cette église et celle de San-Miguel de Escalada, et croit que les deux monuments « appartiennent à cette architecture espagnole qui a précédé l'invasion des formes françaises de l'époque romane, — architecture qui comprend depuis les églises wisigothiques jusqu'aux églises latino-byzantines du XIe siècle. » L'église de San-Cébrian de Mazote remonterait au Xe siècle ou au XIe. Tout cela nous semble étayé sur d'excellentes raisons et, finalement, tout à fait exact. — D. Narciso Sentenach a donné une monographie d'un bas-relief, en bois, représentant l'exhumation du Bienheureux Simon de Rojas. On voit, sur ce panneau ($0^{m}56 \times 1^{m}25$) le saint religieux dans son tombeau grand ouvert, puis, autour de lui, les témoins qui devaient déposer dans le procès de béatification et les personnages les plus notables de la Cour. Cet acte eut lieu le 4 juillet 1629, dans l'église de la Trinité, à Madrid. Il est possible que le sculpteur soit Antonio Herrera Barnueva, qui jouissait, alors, d'une grande renommée à Madrid. — A signaler, aussi, une note de D. F. Caceres Pla sur l'église de San Patricio de Lorca, un article de D. Juan Agapito y Revillas sur l'architecte de Valladolid, Marcias Carpintero, et une étude de D. Alfonso Jara, sur la noble dame Doña Alonza de Mendoza, morte en 1435. La description de son tombeau, conservé au Musée archéologique de Madrid, appelait une reproduction qui aurait ajouté un réel intérêt à l'excellent article.

Nous avons aussi, dans le *Boletin*, les notes de D. Rafael Ramirez de Arellano sur un grand nombre d'artistes espagnols peu ou pas connus, — et la conférence de D. Adolfo Fernandez Casanova sur la cathédrale de Santiago de Compostelle ; l'auteur de cette dernière étude, assurément digne de remarque, s'est efforcé de prouver que la dite cathédrale était une œuvre plus parfaite que Saint-Sernin de Toulouse, dont elle se distinguerait complètement ; il veut qu'elle soit un édifice absolument *sui generis*, qui, non seulement constituerait le type européen le plus achevé de l'école à laquelle il appartient, mais qui offrirait un cachet tout à fait espagnol. Nous sommes persuadé que la cathédrale de Santiago est un exemple remarquable d'église romane, persuadé également des différences que signale l'auteur, entre sa basilique et Saint-Sernin, mais plus frappé encore qu'auparavant, après la lecture de son travail, des analogies multiples, des relations intimes qui existent entre les deux édifices. Ce n'est pas nous qui oserions dire qu'en raison des nombreuses différences de détail, ces monuments indiquent clairement « un style différent, une école différente, une inspiration distincte ».

Signalons aussi trois récits de voyages où l'art et l'archéologie ont une belle place, celui de D. Joaquin Ciria : *De Benavente à Tordesilla* (terre de Campos) ; celui de D. Pelayo Quintero : *Une excursion à Utrera* (entre Séville et Cadix) ; celui de D. Alfonso Jara : *Excursion à travers l'Aragon.*

Le savant et zélé directeur du *Boletin*, D. E. Serrano Fatigati, n'a pas donné, cette année, d'articles de fond. Mais il a encore expliqué les planches hors-texte qui ne rentrent pas dans les études spéciales de cette excellente publication ; et quand il a décrit d'une manière suffisamment complète (c'est la condition) les objets ou les monuments reproduits, il a fait œuvre utile et intéressante. Tous les lecteurs lui sauront gré

1. Puisque le qualificatif *ogival*, appliqué à l'architecture n'est pas exact, mieux vaudrait le terme *gothique* qui, du moins, est admis communément et que tout le monde comprend. On me permettra de dire qu'il est encore plus impropre de parler de *retables ogivaux*.

d'assumer cette tâche aride et souvent difficile.

Les cinquante et une planches, très bien exécutées en phototypie, font grand honneur aux éditeurs, MM. Hauser et Menet. Ajoutons les nombreuses figures, insérées dans le texte et, de la sorte, nous avons une abondante illustration pour une revue d'un prix vraiment modeste. — Mais les gens d'étude profiteraient plus aisément de cette illustration, si les planches étaient numérotées et si toutes ces figures portaient une légende. Il est difficile, sans les numéros dont nous parlons, de renvoyer aux phototypies, de les signaler, comme elles le méritent, à l'attention des lecteurs — et nous comptons le faire quelquefois. De même, on regrette que des vignettes n'aient aucun titre, aucune indication. Nous rappelons également l'utilité d'une table de ces figures, à la fin de chaque volume. On ne pardonne plus, aujourd'hui, ces omissions, à une publication sérieuse.

Dom E. ROULIN.

L'ARTE.

M. Jacobsen passe en revue, dans le nº de mai-juin 1903, les différentes fresques qui décorent l'église de Sainte-Marie-des-Anges. Il signale le grand *Crucifiement* de B. Luini, que celui-ci peignit en 1529, évidemment inspiré des anciens tableaux religieux hollandais, et plus remarquable par certaines qualités de grâce et par une couleur charmante que par l'originalité de la composition. Ce manque d'originalité est encore plus sensible dans la fresque de la Cène, placée primitivement dans le réfectoire du couvent attenant à l'église, et maintenant transportée dans cette dernière. Le chef-d'œuvre du Vinci a été copié par Luini dans presque tous ses détails, et lorsque le peintre tente de s'écarter de son modèle, c'est pour s'inspirer de deux motifs trop connus. Le même défaut d'inspiration personnelle se remarque dans : *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, autre réplique de Léonard de Vinci, mais où le grand talent de Luini éclate néanmoins. D'autres fragments de fresque dans l'église doivent être de la main de Gaudenzio Ferrari et de celle du Bramantino.

M. Gerspach signale les fresques décorant le sanctuaire de la Madone de Ghirli, à Campion, ville natale des architectes Marco, Frisoni, Fusina et Solari. L'église fut entièrement modifiée au XVIIe siècle et décorée par le peintre I. Bianchi. Mais un restaurateur intelligent entreprit, ces dernières années, de retrouver les peintures primitives. M. Airaghi a découvert sous les couches de chaux différentes fresques ou fragments des plus intéressants. Quoique les attributions soient assez difficiles à faire, il est probable que la décoration d'un des murs est due au Siennois Lippo Memmi (1357). Celle du portique nord est signée d'une inscription, portant qu'elle fut exécutée par les maîtres Lanfranco et Filippo de Verès. Enfin, une grande fresque, représentant *Saint Jean*, et *Adam et Ève chassés du Paradis*, est probablement l'œuvre de Bartolomeo Suardi, dit le Bramantino.

(D'après la *Chronique des Arts*.)



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Arnavon (L.). — Une collection de faïences provençales. Notes d'un amateur marseillais. — In-4°, 73 pp., 8 pl. Paris, Plon Nourrit, 1902.

Babeau (A.). — La peinture au XVIe siècle. — In-8°, 46 pp. et 2 pl. Troyes, P. Nouvel, 1903.

Baudrillart (A.). — Les catacombes de Rome ; histoire et description (Science et Religion, Études pour le temps présent, série historique). — 2 vol., 64 pp. Paris, Bloud. 1903.

Blanchet (A.). — Le chateau de Montaner. — In-8°, 13 pp. 2 pl. et 1 grav. Caen, H. Delesque, 1903.

Bouillet (L'abbé A.). — Essai sur l'iconographie de sainte Foy. — In-8°, 45 pp. et grav. Paris, Picard et fils.

Broche (L.). — La date de la chapelle de l'évêché de Laon. — In-8°, 14 pp. et 4 pl. Caen, H. Delesque, 1903.

* Cabrol (R. P. dom F.). — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie. — Gr. in-4°. Paris, Letouzey, 1903.

* Chappée (J.) et Ledru (l'abbé A.). — Le Tombeau de saint Pavin. — In-4°, illustré, 80 pp., édition de luxe, nombreuses gravures. Paris, 1902.

Charléty (S.). — Histoire de Lyon depuis les origines jusqu'a nos jours. — In-8°, 303 pp. et grav. Lyon, A. Rey et Cie, 4 frs.

* Dacier (Hette). — La Femme d'après saint Ambroise. — In-12, 339 pp. et deux phototypies.

De Meur. — Rapport de la Commission nommée pour examiner la question du chateau de Dieppe. — In-8°, Dieppe, 1901.

* Dufresne (L'abbé D.). — Les Cryptes vaticanes. — In-8°, 128 pp. nombr. vignettes. — Paris, Rome, Desclée, 1902.

Farcy (L. de). — Fouilles entreprises dans la cathédrale d'Angers du 18 aout au 12 septembre 1902. (Extr. de la *Revue de l'Art chrétien*). — T. LI, p. 1-18, fig. et 3 pl. 1903.

Le même. — Fouilles de la cathédrale d'Angers (fouilles de 1763, l'église de 1030, découvertes accessoires). Ext. du *Bulletin Monumental*. — T. LXVI, pp. 488-498 et pl. Paris, 1903.

Franklin (Alfred). — La vie privée d'autrefois. Arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens, du XIIe au XVIIIe siècle, d'après des *documents originaux inédits*. La vie de Paris sous Louis XVI, début du règne. — In-16, 385 pp. Paris, Plon, Nourrit, et Cie, 1902.

* Labande (L.-H.). — Études d'Histoire et d'Archéologie romanes. Provence et Bas-Languedoc. Églises et chapelles de la région de Bagnols-sur-Cèze. — In-8°, de 236 pp. ; nombreuses illust. Paris, Picard, 1902.

* Lafenestre (L.) et Richtenberger (F.). — La Peinture en Europe. Rome, le Vatican, les Églises. — Petit in-4°, 100 pl., 372 pp. Paris, Librairies réunies. — Prix : 10 frs.

* Lefèvre-Pontalis (L.). — Les Façades successives de la Cathédrale de Chartres au XIe et au XIIe siècle. — In-8° de 500 pp., nombreuses gravures. Caen, Delesque, 1902.

Le même. — L'église abbatiale de Chaalis (Oise). (Extr. de *Bulletin Monumental*). — Fig. et pl. Paris, 1902.

* Marucchi (H.). — Éléments d'Archéologie chrétienne, t. III. Basiliques et églises de Rome. — In-8° de 520 pp., nombreuses vignettes. — Paris, Rome, 1902.

Maurice Gossart. Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre. — In-8°, 147 pp., 2 pl. gravées et 12 pl. photo. — Lille, Édition du Beffroi (sans date).

* Mayeux (A.). — Réponse a M. E. Lefèvre-Pontalis sur son article, les Façades successives de la Cathédrale de Chartres. — Broch. 24 pp. grav. Chartres, Garnier, 1903.

Merlet (R.). — La cathédrale de Chartres et ses origines, a propos de la découverte du puits des Saints-Forts. (Extr. de la *Revue archéologique*). — 3e série, T. XLI, pp. 232-241. Paris, 1902.

Millet (G.). — Le monastère de Daphni *(Histoire, architecture, mosaïques)*. — In-4°, XV-204 pp., 75 grav. et 19 planches. Paris, Leroux.

Millet (L'abbé E.). — Une église de Victorins en Champagne. Notre-Dame-de-l'Épine, près Chalons-sur-Marne. — In-8°. Paris, Champion. 4 fr.

Müntz (E.). — Le Musée d'art, galerie des chefs-d'œuvre et précis de l'histoire de l'art depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. — In-4°, 272 pp., 900 grav. et 50 pl. F. 22. Paris, Larousse, 1902.

* Nieuwbarn, O. P. (P.). — Vie et Œuvres de Fra Angelico de Fiesole.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Œuvres complètes de Mgr Barbier de Montault, t. XV et XVI. — 2 vol. in-8°, de 504 et 854 pp. Poitiers, Blais et Roy, 1901-1902.

Pessard (G.). — Nouveau Dictionnaire historique de Paris. Avec préface par M. Ch. Normand. — Paris, Sevin et Reg. 8, Bd des Italiens.

* **Quarré-Reybourbon** (L.). — Congrès archéologique de Troyes et Provins. — Extr. du *Bull. de la Soc. de géogr. de Lille.* Lille, Danel, 1903.

* **Le même.** — Une Impression lilloise a gravures sur bois. — (Broch. extraite du *Bull. de la Soc. d'ét. de la prov. de Cambrai.*) Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1903.

Le même. — Promenade d'un Lillois a l'exposition de géographie d'Anvers. (Broch. ext. du *Bull. de la Soc. de géog. de Lille*).— Lille, Danel, 1903.

* **Raguenet** (O.). — Une méprise archéologique dans le départ de Vaucouleurs. — In-8°, 333 pp. Orléans, Gout, 1902.

* **Régnier** (L.). — Notre-Dame de Louviers. Quelques remarques. — Évreux. Odieuvre, 1903.

Rochegude (Marquis de). — Guide pratique a travers le vieux Paris. (Extr. de *L'ami des monuments et des Arts*). — Avant-propos par Ch. Normand. 2e édition.

Serbat (L.). — L'Architecture gothique des Jésuites au xviie siècle. — In-8°, 108 pp., nombr. grav. Caen, Delesque, rue Froide, 2. 1903.

Serrigny (E.). — Orphée chrétien représenté sur un bassin en étain. — In-8°, 16 pp. et gr. Langres, impr. champenoise, 1903.

* **Sertillanges** (R. P.). — Un Pèlerinage artistique a Florence. — In-12, avec illustrations. Librairie Victor Lecoffre, rue Bonaparte, 90, Paris. Prix : 2 fr.

Signerin (L'abbé). — Notre-Dame de Bonson (Loire) et son pèlerinage. — In-12, 226 pp. et grav. St-Étienne, J. Thomas, 1903.

Stein (H.). — Pierre de Montereau, architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis. (Extr. des *Mémoires de la Société des antiquaires de France*). — In-8°, 28 pp. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1902.

Tackeray-Turne. — Société anglaise pour la protection des monuments *(Rapport annuel)*. — Broch. in-12, 92 pp., pl., 1902.

Thiollier (F. et N.). — L'ancien clocher de la cathédrale de Valence. — Broch. petit in-4°, 12 pp., grav., 1902.

* **Les mêmes.** — L'Église de Ternay (Isère). — (Broch., extr. du *Bull. archéol.*) Paris, impr. nat., 1903.

* **Thiollier** (N.). — Les Églises du Forez.

Le même. — L'église, le monastère et le chateau de Polignac. Le Puy, 1902.

Tournouer (H.). — Rapport général sur les travaux de la société percheronne d'histoire et d'archéologie. — In-8°, 13 pp. 1902.

Transformations progressives des Styles dans la dentelle. Cinq cents reproductions documentaires des XVIe et XVIIe siècles. — In-4°, de 80 pl. cartonnage Bradel. Paris, Rouveyre, 20 fr.

* **Ubald** (P.) et **Villé** (F.). — Le Livre d'or du Chemin de la Croix. — *Cinquième mille.* 0 fr. 30.

Vachet (L'abbé Ad.). — A travers les rues de Lyon. — Grand in-8°, avec 77 fig. Lyon, Bernoux, Cumin et Masson. 20 fr.

Verneuil (P.). — Étude de la plante. — Son application aux industries d'art. — In-4°, de 325 pp., illustré de plus de 400 documents en couleur. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts. 60 fr.

Vitry (Paul). — Travaux récents relatifs a la peinture française du xve siècle. L'Exposition des primitifs français. (Extr. du *Bulletin trim. de la Société archéologique de Touraine.*) — In-8°, de 45 pp. Paris, G. Rapilly, 1903.

Allemagne.

Amira (Karl von.). — Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. — Gross-folio (48×36 cm) in 2 Leinwand-Mappen. Mk. 180.

S. Beissel (S.-J.). — Die Einführung der gotischen Baukunst in Deutschland bis zu Ende des 13 Jahrhunderts. — (Extrait de *Stimmen aus Maria Laach*), — Fribourg en Brisgau, 1903.

Berling (K.). — Kunstgewerbliche Stilproben. — 2me édition. In-4°, 34 pp., 248 fig. Hiersemann, Leipzig, 1902. Mk. 2.

Bischof (Max.). — Architektonische Stilproben. — 101 fig. Hiersemann, Leipzig, 1900. Mk. 5.

Bürkner (R.).— Geschichte der Kirchlichen Kunst. — 74 fig. Paul Wartzel. Freiburg i. B. und Leipzig, 1903.

Day (Lewis F.). — Alte und neue Alphabete. — Petit in-8°. Hiersemann, Leipzig, 1900. Mk. 4.

Dehli (A.). — Byzantinisches Ornament in Italien. — Hiersemann, Leipzig, Mk. 80.

Denio (Dr E.). — Nicolas Poussin. — In-8°, 148 pp., 9 pl. Hiersemann, Leipzig. Mk. 8.

Donadini (E. H.) und **Aarland** (E.). — Die Grabdenkmaler der erlauchten Wettiner Fur-

STEN IN DER KURFURSTLICHEN GRABKAPELLE DES DOMES ZU MEISSEN. — 24 pl., 1 page de texte par W. Loose. In-fol. Hiersemann, Leipzig. Mk. 100.

Essenwein (Ritter von). — DIE FARBIGE AUSSTATTUNG DES ZEHNECKIGEN SCHIFFES DER PFARRKIRCHE ZUM HEILIGEN GEREON IN KOLN DURCH WAND-UND GLASMALEREIEN. — 21 pp., 36 pl. grand in-fol. Hiersemann, Leipzig. Mk. 160.

Fäh (A.). — GESCHICHTE DER BILDENDE KUNSTE. — 2e édition, pl. et fig. dans le texte. — Fribourg en B., Herder, 1902.

Falke (Dr Otto von). — SAMMLUNG RICHARD ZSCHILLE, KATALOG DER ITALIENISCHEN MAJOLIKEN. — 24 pp., 35 pl. Hiersemann, Leipzig. Mk. 45.

FELTSCHRIFT ZUM 400. JAHRESTAGE DES EWIGEN BUNDES ZWISCHEN BASEL UND DEN EIDGENOSSEN, 13 JULI 1901. — 357 pp., 66 pl. et nombr. vign. dans le texte. Quart. Bafel, 1901. Mk. 95.

Flechlig (Ed.). — CRANACHSTUDIEN. — I Teil in-8°. 314 pp., 20 fig. Hiersemann, Leipzig, 1900. Mk. 16.

Franck-Oberaspach (R.) et **Renard** (E.). — DIE KUNSTDENKMALER DES KREISES JULICH. — Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. — In-8°, VI-423 pp. 13 pl. et 156 fig. dans le texte. M. 5. Dusseldorf, L. Schwann, 1902.

Franke (Willibald). — DAS RADIERTE WERK DES JEAN-PIERRE NORBLIN DE LA GOURDAINE. Hiersemann, Leipzig.

* **Fürher** (Dr J.). — RECHERCHES RELATIVES A LA SICILIA SOTTERRANEA. — In-4°, de 192 pp., avec plan, coupes et d'autres planches. Munich, 1897.

Gabelentz (H. von der). — MITTELALTERLICHE PLASTIK IN VENEDIG. — 13 pl., 30 fig. Hiersemann, Leipzig, 1903. Preis Mk. 15.

Guthmann (Dr J.). — DIE LANDSCHAFTSMALEREI DER TOSKANISCHEN UND AMBRISCHEN KUNST VON GIOTTO BIS RAFAEL. — 456 pp., 14 pl. 53 fig. dans le texte. Hiersemann, Leipzig, 1902. Mk. 22.

Häbler (Conrad). — TIPOGRAFIA IBERICA DEL SIGLO XV. — Topographie ibérique du XVe siècle. 91 pp., 87 pl. folio. La Haye et Leipzig, Hiersemann. Mk. 100.

Justi (Ludwig.). — KONSTRUIERTE FIGUREN UND KÖPFE UNTER DEN WERKEN ALBRECHT DÜRERS. — In-4°, 71 pp., 8 pl. Hiersemann, Leipzig, 1902. Mk 20.

Kuhn. — ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE. Fasc. 31. — Einsiedlen, Benziger, M. 2.

* KUNSTDENKMAELER DER SCHWEIZ. Fasc. 1 et 2. — Genève, Ch. Eggismann et Cie 1902.

Kurzwelly (A.). — FORSCHUNGEN ZU GEORG PENCZ. — Hiersemann, Leipzig. Mk. 3.

Lehmann (Dr) — DAS BILDNIS BEI DEN ALTDEUTSCHEN MEISTERN BIS AUF DÜRER. — 252 pp, 72 fig. Hiersemann, Leipzig, 1900. Mk. 16.

Lehrs (M.). — DER MEISTER DER LIEBESGARTEN. — Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden. 10 photogravures. Hiersemann, Leipzig, 1893. Mk. 15.

Le même. — DER MEISTER W. — Ein Kupferstecher der Zeit Karls des Kühnen. — 31 phogravures. Hiersemann, Leipzig, 1895. Mk. 55.

Le même. — WENZEL VON OLMÜTZ. — Gr. in-8°, 113 pp., 22 fig. Hiersemann, Leipzig. Mk. 12.

Le même. — DER MEISTER MIT DEN BANDROLLEN. — 36 pp., 20 fig. Dresden. Mk. 18.

MAGYAR MÜKINCSEK. — CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART DE LA HONGRIE. — In-4°, VIII-104 pp. et fig. M. 85. T. III, rédigé avec le concours de J. Szendrei. — Leipzig, Hiersemann, 1902.

Marchand (J.). — DIE ALTE ROMANISCHE PFARRKIRCHE ZU OBERBREISIG. (Extrait de : *Zeitschrift für christliche Kunst.*) t. IV, 13 fig. — Dusseldorf, 1902.

Pazaurek (Gustav E.). — FRANZ ANTON REICHSGRAF VON SPORCK, EIN MÄCEN DER BAROCKZEIT UND SEINE LIEBLINGSSCHOPFUNG KUKUS. — Gross-Folio, Hiersemann, Leipzig, 1901. Mk. 60.

Pollak (L.). — KLASSISCH-ANTIKE GOLDSCHMIEDEARBEITEN IM BESITZE SR. EXC. A. J. VON NELIDOW, KAISERLICH RUSS. BOTSCHASTERS IN ROM. — In-4°, 20 pl. 38 illustr. Hiersemann, Leipzig, 1903. Mk. 80.

Ranstl (J.). — DER KUNSTHISTORISCHE CONGRESS IN INNSBRUCK. — (Extrait de *Historisch politische Blaetter für das Katholische Deutschland*), t. CXXXI, p. 277-291. — Munich, 1903.

Reber. — DIE BYZANTINISCHE FRAGE IN DER ARCHITEKTURGESCHICHTE (Extrait de *Sitzungsberichte der K. bayerschen Akademie zu München, Philosophisch-hist. Klasse.*) — Munich, 1903. M. 0,60

Rembrandt. — ZEICHNUNGEN VON REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN. — In-4°, 200 pl. Berlin-London, 1888-1892.

Riegel (H.). — BEITRAGE ZUR KUNSTGESCHICHTE ITALIENS. — 40 fig. 1898. Mk. 20.

Schmarsow (August) — DAS WESEN DER ARCHITEKTONISCHEN SCHÖPFUNG. — Hiersemann, Leipzig, 1894. Mk. 1.

Schmarsow (Dr A.). und E. VON FLOTTWELL. — MEISTERWERKE DER DEUTSCHEN BILDNEREI DES MITTELALTERS. — In-4°, 57 pp., 20 pl. Hiersemann, Leipzig. Mk. 25.

Schubring (P.). — ALTICHIERO UND SEINE SCHULE. — In-8°, 144 pp., 10 fig. Hiersemann, Leipzig, 1898. Mk. 8.

Schwenke (P.) u. **Lange** (H.). — Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preusen und seiner Gemahlin Anna Maria. — 12 photogr. et 8 fig. Hiersemann, Leipzig. Mk. 25.

Siren (Osvald). — Dessins et Tableaux italiens de la renaissance Italienne dans les Collections de Suède. — In-8°, 144 pp., 39 illustr. Hiersemann, Leipzig, 1902. Mk. 27.

Swarzenski (G.). — Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. — 101 lithograv. Hiersemann, Leipzig, 1901. Mk. 75.

Tikkanen (J.-J.). — Die Psalterillustration im Mittelalter. — In-4°, 3 vol. 320 pp., 214 fig., 11 planches. Hiersemann, Leipzig. Mk. 13,40.

Vogel (J.). — Studien und Entwürfe alterer Meister im Stadtischen Museum zu Leipzig. — Hiersemann, Leipzig. Mk. 150.

Von der Gabelentz (H.). — Mittelalterliche Plastik in Venedig. — In-8°, 274 pp. 13 grav. 30 autograv. — Leipzig, Hiersemann, 1903. 15 marcs.

Weber (G.). — Basilika und Baptisterium in Gül-bogtsche (Vurla). (Extrait de *Byzantinische Zeitschrift*). — Leipzig, 1901, t. X.

Weese (A.). — Baldassare Perüzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. — 90 pp. Hiersemann, Leipzig, 1894. Mk. 3.

Wolff (C.). — Die Kunstdenkmaeler der prov. — In-8° XI-182 pp. 2 pl. et 62 fig Hanovre, Th. Schulze, 1902. M. 6.

Wulff (O.). — Das Katholikon v. Hosios Lukas und verwandte byzantinische Kirchenbauten. — In-fol. 24 p. fig. et 6 pl. Berlin, W. Spemann, 1903. Mk. 4.

Angleterre.

Brown (J.-W.). — Dominican church of Santa Maria Novella at Florence. *Historical, architectural and artistic Study*. — In-4°, 188 pp. Londres, Schulze, 1902, et fig. Fr. 26,25.

Italie.

* **Arnaldo Cocchi**. — Le chiese di Firenze. — Firenze, Cocchi e Chiti, 1903.

Atti del Congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto in Roma nell' aprile 1900. — In-8°, Rome, Spithöver F. 15.

Bruscoli (G.). — L'Adorazione dei magi di Domenico Ghirlandaio nella chiesa degli Innocenti. — Firenze, Aveani, 1902.

Le même. — Lo Spedale di Santa Maria degli Innocenti. — Firenze, Aviani, 1902.

Duchesne Vaticana. — Note sur la topographie de Rome au moyen age. — Extrait des *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*. — T. XVII, pp. 385-428 (suite). Rome, 1902.

Erbiceanu Cate-va nolite asupra architecturie crestine (Quelques renseignements sur l'architecture chrétienne.) Biserica Orthodoxa romana, 1902, t. XXVI.

Martini (A.). — Despotti Mospignotti il duomo di S. Giovanni oggi battistera. — In-8°, Florence, Alinari, 1902.

Milani (L.-A.). — Studie materiali di archeologia e numismatica. — In-4°, 222 pp. et pl. — Florence, B. Seeber, 1902.

Monti (S.). — Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como. — In-4°, XII, 568 pp. et 241 illustré. Côme, Nani, 1902. L. 15.

Venturi (A.). — Storia dell' arte italiana T. II, dell' arte barbarica alla romanica. — In-8°, 673 pp. et 506 phototypies. — Milan, Hoepli, 1902.

Espagne.

Del Arcoy Molinero (A.). — Notas arqueologicas de la diocesis de Tarragona. III Iglesias de Vilaseca y Ecpluga de Francoli. — 3e série, t. VI, pp. 363-370). Extrait de *Revista de archivos, bibliotécas y museos.*). — Madrid, 1902.

Majorque artistique, archéologique, monumentale. — Nouv. éd. de 175 pp., 150 illust., 89 pl. héliotypiques. In-folio. Barcelona, Mk. 55.

Autriche.

Gerbert (M.). — Scriptores ecclesiastici de musica Sacra potissimum. — Petit in-4°. Trois volumes 1200 pages. — Graz (Styrie), Meyerhoff, 1903.

Magyar (M.). — Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie. — 120 fig., 55 pl., 16 Chromos. Gr.-Quart. Budapest, 1897-1902. Mk. 255.

Nicolas Mikhalovitch, Grand-duc, Louis de Saint-Aubin, Trente-neuf Portraits 1808-1815. Saint-Pétersbourg, 1902. En portefeuille. Mk. 12.50. Edition de luxe. Mk. 62.

Russie.

Neumann (A.-W.). — Der Dom von Parenzo. — 53 pl. photogr. M. 60. Vienne, Wlha, 1902.

Belgique.

Buls (Ch.). — L'Esthétique de Rome. — Brochure. — Bruxelles, Lefebvre, 1903.

Carlier (A.). — Les Valenciennes. — In-8°, avec fig. et pl. fr. 3,50.

* **Casier** (J.). — Au pays Rhénan, plaquette in-8° de 37 pp., édition de luxe. (Extrait de l'*Assoc. belge de photographie.*)

Cogen-Ledeganck (Clara.). — BÉGUINE ET BÉGUINAGE. BEGIJNTJES EN BEGIJNHOVEN, — dessins par Mme De Meert. — Gand. Librairie néerlandaise.

De Prelle de la Nieppe. — CATALOGUE DES ARMES ET ARMURES DU MUSÉE DE LA PORTE DE HAL. (*Not. hist.* par J. Van Malderghem). — In-8°. 5 fr.

Destrée (J.). — L'INDUSTRIE DE LA TAPISSERIE A ENGHIEN ET DANS LA SEIGNEURIE DE CE NOM. — In-8° avec fig. et pl. 2 fr. 50

* **Destrée** (J.), **Kymeulen** (J.) et **Thys** (H.). — LES MUSÉES ROYAUX DU PARC DU CINQUANTENAIRE ET DE LA PORTE DE HAL A BRUXELLES, ARMES ET ARMURES D'ART. — Bruxelles, A. D. Kymeulen, 15e livraison.

* **Maeterlinck** (L.). — LE GENRE SATIRIQUE DANS LA PEINTURE FLAMANDE. — In-8°, 372 pp. nombreuses gravures. Gand, Librairie néerlandaise, 1903. 7 fr. 50.

Müntz (E.). — MUSÉE D'ART (Le). — GALERIE DES CHEFS-D'ŒUVRE ET PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE L'ART, DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU XIXe SIÈCLE. — In-4°, 900 grav. et 50 pl. 22 fr.

Piters (A.). — HISTOIRE ÉLÉMENTAIRE DES BEAUX-ARTS. — ARCHITECTURE. — In-4°, fig. et pl. Ad. Hoste. Gand. Rel. 4 fr.

Pol de Mont. — L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE NÉERLANDAISE AUX XIIIe, XIVe ET XVe SIÈCLES ET A L'EXPOSITION DE BRUGES. — In-4°, 200 pl. Prix en portefeuille fr. 400; chaque livr. 18 fr. 75.

* **Schmeitz** (L'abbé P.). — LA BASILIQUE DE SAINT-SERVAIS A MAESTRICHT, BATIE PAR S. MONULPHE ET SES CONSTRUCTIONS ROMANES. — In-8° de 124 pp. Tongres, Collée, 1902.

Schmidt (E.), traduction de **Peyre** (H.). — LES VILLES D'ART CÉLÈBRES. SÉVILLE. — In-8°, 156 pp., 111 gr. Paris, Laurens, 1903. 4 fr.

Van de Woestyne (Karel). — LES PRIMITIFS FLAMANDS A BRUGES. — DE VLAAMSCHE PRIMITIEVEN HOE ZE WAREN TE BRUGGE. — Gand, Librairie néerlandaise.

Van Malderghem (J.). — LA PORTE DE HAL (DE OBBRUSSELSCHE POORT) A BRUXELLES ; description et histoire. — (Extr. du *Catalogue des armes et armures du Musée de la porte de Hal.*). — Bruxelles. Em. Bruylant, 1903. 51 pp.

Hollande.

* PEINTURES ECCLÉSIASTIQUES DU MOYEN AGE (NAARDEN, WARMENHUIZEN ET ALKMAAR).



Chronique. SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : hôpital de Tonnerre ; église de Creil ; palais de Justice de Paris ; église Saint-Gervais ; monument de Perpignan ; palais de justice de Rouen ; campanile de Venise ; cathédrale de Florence ; Rome, forum ; collégiale de Nivelles ; portail roman à Esslingen ; Steen de Gérard-le-Diable à Gand. — MUSÉES : Musées de Milan. — VARIA : tableaux anciens à Bruges ; dessins d'Overbeek.

Monuments anciens.



ONNERRE. — Nous apprenons avec plaisir qu'après bien des vicissitudes, le sort de l'hôpital de Tonnerre, ce bel édifice fondé en 1293 par Marguerite de Bourgogne, reine de Naples et de Sicile et que Viollet-le-Duc considérait comme l'un des plus beaux exemples de l'architecture civile du XIIIe siècle, est enfin fixé de façon conforme aux désirs de tous les amis du vieux monument : la grande salle ne sera pas convertie en marché public et sera réparée aux frais de l'État.



Creil. — L'église Saint-Évremond de Creil, charmant spécimen de l'architecture de transition, probablement de la fin du XIIe siècle, depuis longtemps désaffectée et déclassée, vient d'être abattue par une municipalité ignorante, avec la complicité de la Commission des Monuments historiques, qui aurait pu faire classer de nouveau l'édifice.

On annonce également la vente prochaine, à Senlis, d'une autre église désaffectée, l'antique collégiale de Saint-Frambourg.



On vient de découvrir au Palais de Justice de Paris une série de vitraux anciens qui, sous la poussière des combles, étaient enfouis dans une vieille caisse.

Ces vitraux datent des XIIe, XIVe et XVe siècles, et proviennent des chapelles de la Cité détruites lors de la Révolution. Ils servirent, en 1820, à boucher les panneaux vides de la Sainte-Chapelle ; puis ils furent enlevés en 1852, car leurs sujets ne s'harmonisaient pas avec ceux des autres verrières.

Une quinzaine de ces vitraux seront reconstitués et serviront à garnir les baies de la loge de Louis XI. Les autres seront envoyés au musée de Cluny.



Paris. — Dans la dernière séance mensuelle de la Commission du Vieux-Paris, M. A. Hallays a lu un rapport sur une visite faite par une délégation de la Commission aux caves ogivales disposées sur deux étages dans une maison de la rue Laplace. — Il a fait part ensuite de la découverte, dans un placard ignoré de l'église Saint-Gervais, d'un missel du XVe siècle fort artistiquement enluminé. Sous ce missel se trouvait le livre de messe de la chapelle de Saint-Jean-en-Grève, qui s'élevait à l'endroit occupé actuellement par la salle Saint-Jean, à l'Hôtel de ville, et ce livre contient les noms et adresses de la plupart des seigneurs et bourgeois qui habitaient alors la cité. M. Sellier a parlé de huit sarcophages mis à jour récemment au cours des travaux des fondations d'un immeuble rue Clovis, à côté de la tour du lycée Henri IV.



On lit dans le *Journal des Arts :*

Le défilé des municipalités vandales continue sans fin, et on peut se demander ce qu'il restera debout dans vingt-cinq ans de la parure historique de la vieille France. Ce qu'on ne détruit pas, on le mutile, on dépouille les monuments épargnés de leurs accessoires nécessaires qui en faisaient des organismes vivants, on les isole comme de grands bibelots, ou bien on les mutile par des adjonctions du plus détestable style moderne. C'est Perpignan que je mets aujourd'hui sur la sellette.

Les voyageurs pressés d'arriver à Barcelone ne s'arrêtent guère dans l'ancienne capitale du Roussillon ; ils ont tort. Perpignan vaut bien une journée ; ses églises en briques, à une seule nef, avec chapelles entre les contreforts, donnent au touriste un avant-goût du luxe décoratif que l'on va rencontrer partout en Espagne. La cathédrale Saint-Jean, qui n'a qu'une façade de masure, est un des plus beaux vaisseaux du Midi français. Le retable en marbre blanc du maître-autel, le buffet d'orgues du XVIe siècle, les chapelles décorées avec un luxe souvent d'un goût douteux, du moins jamais plat, le tombeau en marbre d'un évêque, daté de 1695, mais, en ce temps de machines d'opéra funèbres, conservant encore la belle formule des gisants du moyen âge, les fonts baptismaux et le haut bénitier, aussi en marbre, placé près de l'entrée occidentale, méritent toute l'attention du visiteur.

La ville abonde, d'ailleurs, en vieilles rues et en vieux logis, dont quelques-uns annoncent déjà la noble et fière Espagne féodale. Ce sont des cours avec galeries auxquelles on accède par des escaliers extérieurs qui font penser à celui du Bargello, à Florence, des carrelages émaillés, enfin une architecture privée très personnelle qui a quelque chose d'arabe et de gothique à la fois. Les portes de ces demeures, dont quelques-unes sont bien conservées, présentent un arc brisé ou un cintre formé d'énormes claveaux taillés et appareillés à la perfection, sans autre ressaut qu'un léger filet à l'extrados. Dans une maison voisine de la Loge de Mer, dont je parlerai plus

loin, les claveaux arrivent au colossal ; l'orifice de la Cloaca Maxima des Tarquins, à Rome, n'offre rien de plus solidement gigantesque. Et au-dessus, à l'étage, les baies montrent de triples trilobes, soutenus par des colonnettes de marbre, faites manifestement au tour et d'une délicatesse à désespérer ceux qui fournissent de supports métalliques l'architecture contemporaine. Et les colonnettes de ce logis, que j'ai vu autrefois servir de Palais de Justice, supportent depuis plus de quatre siècles, le poids des maçonneries supérieures, sans avoir rien perdu de leur impeccable rigidité. J'ai trouvé, du reste, encore mieux en Espagne, et j'ai vu à Valence une colonnette de même famille, qui ressemblait, non plus à une barre de fer, comme celles de Perpignan, mais à une aiguille à tricoter. L'audace du constructeur en pierre ne saurait aller plus loin.

Près de là, sur la place de la Loge, voici, faisant angle, l'ancienne Loge de Mer ; c'est un bâtiment du XVe siècle, à devantures sans ressauts, ouvert, au rez-de-chaussée, d'arcs en ogive, de fenêtres conjuguées au premier étage, couronné d'une balustrade en pierre, et projetant encore à son angle, comme une enseigne, le navire symbolique des gens de mer. Un édifice très curieux, unique dans le Midi de la France, et dont les détails rappellent beaucoup les palais vénitiens, surtout le palais Foscari, la *Ca d'Oro ;* les deux sont, du reste, à peu près contemporains ; le vénitien, de la première moitié du XVe siècle ; le roussillonnais, de la seconde.

J'ai encore vu, mais je parle de longtemps, la Loge de Mer intacte ; le rez-de-chaussée, bien qu'occupé par un café, n'avait subi aucune atteinte sérieuse. On me dit qu'on vient de lui infliger l'outrage d'une lourde marquise en verre et fer forgé.

Quand on tourne le dos à la Loge de Mer, pour aller se promener dans l'incomparable allée de platanes établie hors de la ville au pied des fortifications, la rue descendante apparaît barrée par une énorme et haute muraille plane, percée irrégulièrement de quelques baies étroites ; la brique règne seule ici et les soleils du Roussillon lui ont donné une belle teinte de bois de rose. Du côté extérieur saillissent deux tours demi cylindriques, avec cet éperon destiné à écarter les attaques du point faible qui est le centre de la courbure. Des machicoulis étroits et hauts soutiennent le crénelage supérieur et de la plate-forme jaillit une tourelle octogone, aussi couronnée de machicoulis et portant une petite coupole, hélas ! moderne. C'est le Castillet, le plus beau morceau d'architecture militaire en briques existant en France ; il remonte au XIVe siècle et s'appuyait autrefois à l'ancienne partie des fortifications qui s'étendait le long de la rivière la Basse. Mais il y a un demi-siècle la ligne d'enceinte a été reportée plus au Nord, de manière à englober tout un nouveau quartier, et l'ancienne courtine a fait place à un quai. De ce côté le Castillet est donc dégagé et montrerait libres du haut en bas ses fières murailles qui prennent des teintes de flamme sous les rayons inclinés du soleil couchant, si, sous prétexte d'écurie pour je ne sais quel service, le génie militaire n'avait imaginé de déposer au pied un de ces cubes de maçonnerie hideuse dont il a seul le secret. Il y avait dans Perpignan des hectares de terrains militaires où placer cette horreur et, avec leur flair coutumier, les ingénieurs militaires l'ont mise précisément là où elle gâtait le plus un bel aspect.

A l'origine, le Castillet était une porte, mais pendant la courte durée de l'occupation française à la fin du XVe siècle, on en fit une sorte de donjon et l'entrée de la ville fut reportée dans une construction nouvelle, le petit Castillet attenant au grand. Moins élevé que l'ancien, il présente les caractères de l'architecture du Nord, les machicoulis sont moins hauts et le crénelage est remplacé par un chemin de ronde à muraille pleine avec meurtrières. L'ensemble conjugué de ces deux constructions forme un groupe rare par la beauté variée mais bien équilibrée des lignes. En avant, de gros bastions plus modernes empâtent le pied de la vieille forteresse aragonnaise, rien de mieux que de les faire disparaître. Malheureusement, si les projets municipaux épargnent le grand Castillet, ils sacrifient le petit, ce qui serait détruire le grand charme du tout ; la circulation n'est pas si grande sur ce point qu'on ne puisse conserver l'ancienne porte ; en tout cas, puisque l'enceinte bastionnée va être démolie, rien ne serait plus facile que de tracer une courbe qui conserverait intacte une de ses principales beautés à la ville.

On dit qu'un mouvement d'opinion se manifeste à Perpignan dans le sens de la conservation totale ; mais quand un Conseil municipal a un acte de vandalisme en tête, les pétitions n'y peuvent rien. Et ce ne sont ni le pouvoir central, ni la Commission des Monuments historiques, l'un et l'autre si faibles avec les forts, si forts avec les faibles, qui sauveront le petit Castillet.

Et puisque j'en suis à parler de Perpignan, je ne puis que conseiller aux touristes de visiter la citadelle ; ils remarqueront la porte extérieure, avec ses termes colossaux et l'inscription en l'honneur de Philippe II ; la cour de l'ancien palais des rois d'Aragon, pas trop gâtée par le Génie militaire, et un excellent exemplaire du bel art catalan, la porte en marbre blanc et rouge de la chapelle, enfin le très ample panorama que l'on découvre du haut de la tour et qui va de la mer à la double cime du Canigou. Au coucher du soleil, en été, l'embrasement des montagnes, des Albères surtout, cette partie extrême des Pyrénées qui s'en va tomber dans la Méditerranée, est quelque chose à faire trouver raisonnables les Ziems les plus fulgurants. On dirait d'immenses cristaux en fusion et que par des nuances infinies on voit passer du rouge de braise au pourpre, puis au violet, enfin au bleu refroidi et sombre, alors que s'allument au ciel les premières étoiles. L'illumination tant vantée des Alpes est peu de chose au prix de ces splendeurs.

Et, si l'on a une demi-journée en excédant, que le voyageur pousse jusqu'à l'ancienne cité épiscopale d'Elne, une station de chemin de fer de Barcelone, à dix ou douze kilomètres de Perpignan. L'ancienne Illiberis, qui vit camper sous ses murs Annibal, est une ville morte, mais de mine altière, posée sur un monticule isolé, et que hérisse superbement la tour carrée aux graves arcatures plaquées de marbre noir de l'ancienne cathédrale. A celle-ci est attenant un cloître en marbre blanc des XIIe et XIVe siècles, qui est un des plus curieux et des plus riches qui existent en Europe. Ah ! si une si belle chose était en Italie !

Je n'en dis pas plus sur le Roussillon où sont nombreux les monuments et d'un type remarquable; une telle étude me mènerait beaucoup trop loin. Mais aux curieux de tableaux présentés par la vie, je signalerai les belles Catalanes marchant, avec des airs de princesses foulant les parquets d'un palais, sur les cailloux revêches des rues et des trottoirs ; les vieux paysans au bonnet rouge, montés, fiers et graves, comme des hidalgos, sur des ânes aussi grands, aussi nobles que des chevaux ; enfin, les Gitanes, qui pullulent ici, avec leur teint, leurs yeux et leurs dents de princes hindous en guenilles, montrant leurs corps souples, nerveux et bronzés, qui semblent des statues florentines descendues de leurs piédestaux pour se mêler à la vie des hommes.

André ARNOULT.

*
* *

L'escalier et le mur crénelé du Palais de Justice de Rouen, contre l'édification desquels la presse a tant protesté, viennent d'être condamnés par la Direction des Beaux-Arts à disparaître.

***

Venise. — Le 25 avril a eu lieu à Venise, en présence du prince royal, du ministre de l'Instruction publique italien M. Nasi, de M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique de France, et du maire de Venise, comte Grimani, la pose solennelle de la première pierre du nouveau Campanile, qui sera réédifié exactement sur le modèle du précédent. On pense que la construction sera terminée dans quatre ans.

***

Florence. — Au cours de travaux exécutés à la cathédrale Santa Maria del Fiore, à Florence, où l'on mettait en place la nouvelle porte centrale, œuvre de Passaglia, on a découvert, en déplaçant l'autel de la Sainte-Trinité, une inscription qui accompagnait jadis le sarcophage de l'évêque Orso, dont cet autel avait pris la place, et cette inscription donne le nom de l'auteur du monument : *Opera — De Lenis Natus Ex Magno Camaino.* Ce Camaino était un disciple de Giovanni Pisano, et le monument fut exécuté en 1321, à la mort de l'évêque Orso.

Des lavages pratiqués sur les parois en pierre de la chapelle, annonce le correspondant du *Temps*, ont remis au jour les traces d'importantes décorations polychromes faisant fond au sarcophage. En outre, près de la fenêtre voisine, et sous une teinte couleur de pierre, l'architecte qui dirige les travaux s'est aperçu qu'il y avait des auréoles de saints en relief. Or, après avoir enlevé la couche qui les recouvrait, sont apparues, en effet, plusieurs têtes de saints à nimbes d'or. Ce sont des peintures du *trecento* ou du *quattrocento*, alternées de riches ornementations. En poursuivant les recherches, on s'est rendu compte que les parois latérales de l'église sont toutes couvertes de semblables décorations cachées de la même façon. Il y a là tout un travail délicat à effectuer pour rendre à la lumière ces intéressantes peintures.

La précieuse mosaïque de Taddeo Gaddi, représentant le *Couronnement de la Vierge*, située au-dessus de la grande porte, à l'intérieur, a été restaurée. Les fresques, peintes par Santi di Tito, élève de Michel Ange et d'Allori, qui sont de chaque côté de la mosaïque, ont été nettoyées.

***

Rome. — Une huitième tombe archaïque a été découverte dans les fouilles du Forum, près du temple d'Antonin. La tombe renferme un trône et un tronc d'arbre creusé contenant le squelette d'un jeune enfant. A côté de ce cercueil, se trouvent dix vases funéraires rouges et noirs. Cette découverte confirmerait la thèse d'après laquelle Rome existait longtemps avant Romulus.

***

Nivelles. — Les travaux de restauration de l'antique collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles, dont nous avons souvent parlé, sont terminés.

L'entreprise actuelle ne comprenait que la restauration du chœur et de l'absidiole, dégagés du revêtement Louis XV qui en dénaturait le caractère. La sobre architecture du XIe siècle a réapparu dans sa majesté.

On sait que la collégiale de Nivelles est un des plus remarquables monuments de l'architecture romane de Belgique. Elle fut fondée en 645 pour un collège de chanoinesses et dédiée à sainte Gertrude. Incendiée en 1046, elle fut reconstruite et consacrée en 1048. Rebâtie et restaurée à différentes époques, l'antique basilique porte la marque de plusieurs styles différents. Elle a trois larges nefs, éclairées par des fenêtres en plein cintre, de forme austère. Sa façade occidentale est surmontée d'une grosse tour carrée sur laquelle, au siècle dernier, on a édifié une fine et haute flèche de fer ; cette tour est flanquée de deux tourelles rondes, nommées tour de Madame et tour de Jean de Nivelles ; cette dernière portait jadis un carillon, et un mannequin doré (Jean de Nivelles) heurtait les heures en tournant sur son pivot. En avant de la grosse tour, se dressait jadis la contr'abside ; sur le côté nord se conserve encore le portail roman, dit de Samson et un morceau d'art archaïque des plus remarquables. Sainte-Gertrude possède de plus une crypte intéressante du plus pur style roman, qui vient également de subir une restauration complète.

Les travaux de restauration, qui ont été dirigés par M. Arthur Verhaegen, ont nécessité une dépense d'une centaine de mille francs, couverte en grande partie par la ville.

***

Die Woche, la revue allemande bien connue, rend compte, en ces termes, d'une découverte archéologique romane (dernière période).

« A Esslingen, la vieille ville si intéressante par ses vénérables monuments, on vient de faire, dans le cours des travaux de restauration de la superbe Dionysius Kirche, une découverte des plus importantes, notamment celle du magnifique portail (Prachtportal) entièrement recouvert jusqu'ici, et appartenant à la période romane.

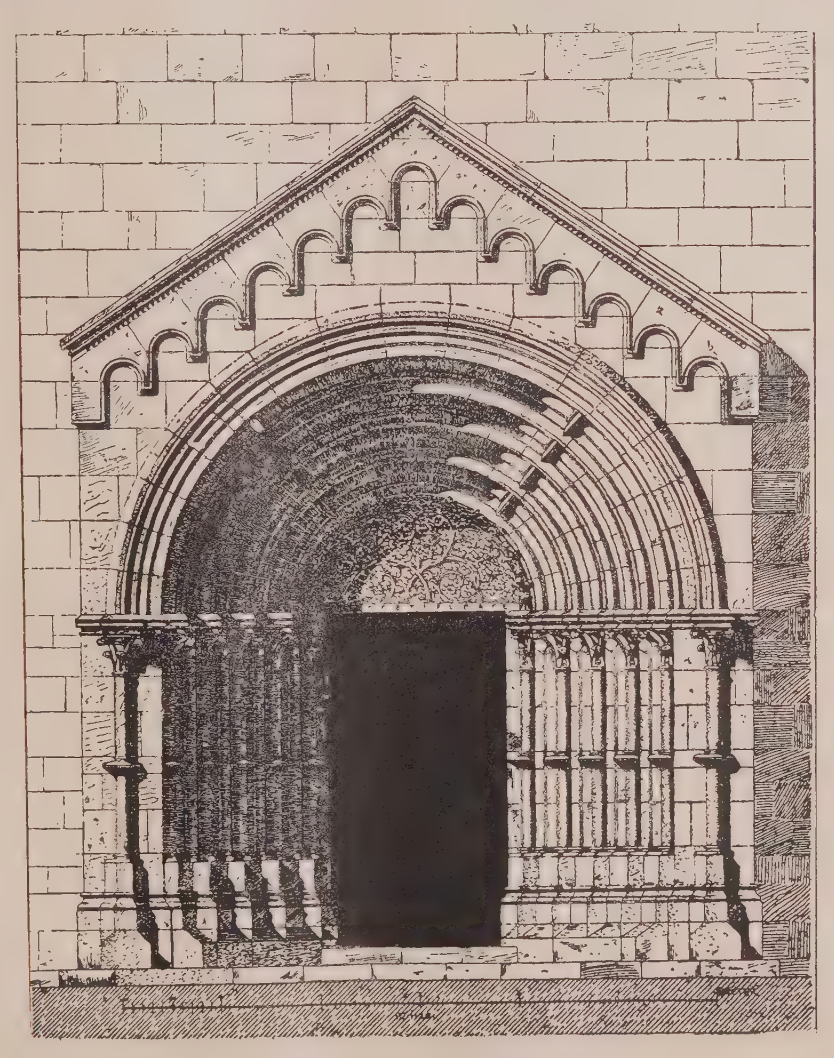
« Depuis longtemps déjà, divers indices avaient donné aux gens du métier la certitude qu'à l'endroit occupé par

la petite porte gothique qui conduit de la direction nord vers le porche de la Tour située du même côté, avait dû s'ouvrir autrefois un grand portail roman.

« La restauration récemment achevée des tours de l'église avait fourni une occasion opportune pour rechercher dans le gros mur lui-même les restes de ce portail.

« Les investigations donnèrent lieu à un résultat inattendu : Non seulement l'ancien portail était de proportions beaucoup plus importantes qu'on ne l'avait conjecturé, mais, en outre, la riche ornementation des chapiteaux et l'originalité du style ne souffraient aucune comparaison avec n'importe quel ouvrage similaire de la même époque soit dans le Wurtemberg, soit dans l'Allemagne du Sud en général.

« Tout au plus pourrait-on trouver quelque ressemblance entre le portail d'Esslingen et ceux du couvent de Heilbronn et de St-Jacques, et cela seulement encore dans les formes générales et les proportions d'ensemble, mais nullement quant aux nuances propres du style.



Portail d'église romane à Esslingen.

« Le portail d'Esslingen représente la dernière forme du roman, ou la première forme du gothique que nous connaissions — et ainsi s'explique que nous ayons affaire au plein-cintre et non à l'arc ogival, comme l'aurait exigé le style des chapiteaux presque complètement gothique.

« Ce portail, qui n'eut jamais son pareil dans le Wurtemberg, ne pourra malheureusement être de si tôt rendu accessible à la vue du public.

« Le dessin ci-contre n'est qu'une reconstitution, exactement faite d'ailleurs, d'après les restes qui ont été mis au jour.

« Le manque de solidité de la tour,— lequel précisément provoqua autrefois l'emmuraillement du portail, — s'oppose au dégagement complet des restes de celui-ci.

« Pour pouvoir reconstruire le portail dans les conditions

voulues, il faudrait une somme d'environ 40,000 marks, et la communauté paroissiale d'Esslingen ayant déjà eu à s'imposer de lourdes charges pour la restauration générale de la Dionysius Kirche, est dans l'impossibilité de pourvoir à une semblable dépense, à moins qu'elle ne puisse compter sur certaines interventions.

« Si elle trouvait les ressources nécessaires, l'Allemagne s'enrichirait d'un morceau d'architecture tel qu'il en existe peu en territoire allemand tant sous le rapport de la magnificence que des dimensions — le portail reconstitué aurait sa place marquée dans tous les traités d'art et d'architecture [1]. »

***

Gand. — On vient de terminer la restauration du vieux manoir Gantois, dit de Gérard-le-Diable, et remontant au XIIIe siècle. L'aile principale, conservée jusqu'à notre éqoque, a été restaurée ; en outre, sur les substructions d'une autre aile détruite on a élevé, une construction nouvelle qui forme avec l'ancienne un ensemble harmonieux.

L'aménagement intérieur de Gérard-le-Diable, dit le *Bien-Public*, a été poursuivi avec la préoccupation de respecter les « témoins » anciens et de remettre au jour les détails intéressants. Deux salles importantes ont été reconstituées. C'est d'abord la grande salle surmontant la crypte du côté de l'Escaut, très imposante avec ses grandes baies ogivales. Signalons ici, que ces baies, dont l'authenticité a été contestée jusqu'en ces derniers temps, ont conservé à l'intérieur leurs encadrements en moellons; ceux-ci ont été laissés apparents au milieu du crépissage et attestent, par conséquent, la sagacité de la restauration extérieure. Les anciens sièges de pierre ménagés entre les fenêtres ont été également conservés ; il en est de même d'une forte moulure en moellon qui surmonte les arcs de ces baies et qui a permis de déterminer l'emplacement de l'ancien plafond de bois.

Au-dessus de cette salle, il en est une autre où l'on a retrouvé les mêmes sièges de pierre. Cette salle est surmontée d'une belle voûte en bardeaux, et il en est de même d'une troisième salle, de dimensions un peu plus restreintes, qui forme le second étage de la partie nouvellement construite.

Ces trois salles seront prochainement affectées aux archives, et certes, au point de vue esthétique, l'on pourra regretter que leurs belles proportions soient condamnées à disparaître derrière l'amoncellement des paperasses, encore que celles-ci renferment les sources les plus authentiques de notre histoire nationale. Il est vrai de dire que cet entassement, d'ailleurs inévitable, n'est pas plus déshonorant pour les murs vénérables de Gérard-le-Diable que la mission d'abriter les pompiers, et leurs pompes, dont le vieux manoir était primitivement investi.

Nous estimons seulement qu'on eût pu, sans inconvénient, laisser à découvert, dans la grande salle du château les intéressantes fresques qui y furent exécutées au XVIe siècle par les Augustins. Ces fresques, qui représentent trois apôtres, seront prochainement cachées par les archives et elles seront, dès lors, perdues pour les archéologues.

Entre la cathédrale et le château s'élève une très élégante construction, conçue dans le style du XIVe siècle, transition excellente entre l'architecture sobre et farouche de Gérard-le-Diable et le style plus fleuri de Saint-Bavon. Cette construction, qui forme avec le château un angle légèrement aigu, communique avec lui par un pont de pierre sur lequel règne un passage et que recouvre une toiture. Ce pont, qui relie les deux bâtiments d'une manière très originale, ajoute beaucoup à l'effet d'ensemble du château.

Au point de vue pittoresque, l'achèvement de Gérard-le-Diable est, de l'avis unanime, un des plus heureux travaux d'embellissement exécutés à Gand en ces dernières années. Par sa silhouette originale, par l'agencement original des divers corps de bâtiment et par l'ingénieuse combinaison des lignes, Gérard-le-Diable est devenu un des beaux coins de notre ville et fait le plus grand honneur à M. Arthur Verhaegen, qui en offrit gracieusement les plans au gouvernement et dirigea les travaux au point de vue artistique et archéologique.

M.

1. Le n° suivant de la « *Woche* » revient sur la découverte d'Esslingen pour indiquer les dimensions du portail :

L'ouverture de la porte à l'intérieur du portail est de 2^m,06 en largeur et de 3^m18 en hauteur. Vers l'extérieur, les parois s'élargissent de manière à atteindre un diamètre (Durchmesser) de 5^m,60.

La construction de la Dionysius Kirche remonte aux environs de l'année 1200.

D'après l'inscription figurant au bas du dessin, M. l'architecte Benz, l'auteur de l'article et du dessin, est conservateur des monuments antiques du district d'Esslingen.

Musées.



USÉES de Milan.—Les précieuses collections municipales réunies à l'ancien château de Milan viennent de s'enrichir d'une série de quatorze portraits des Sforza, par Bernardino Luini, peints à fresque, de profil, dans des médaillons circulaires.

Bien que les plus anciens des personnages représentés n'aient pas été peints d'après nature, ces portraits n'en sont pas moins de toute beauté et forment une série unique pour l'art et l'histoire. Ils se trouvaient à Milan même, cour Magenta, dans le palais du comte Martini di Cigala, l'ancienne maison Pianca, achetée en 1490 par Ludovic le More, et située non loin du couvent de Sainte-Marie des Grâces.

***

Le musée Brera vient de recevoir un fort beau portrait du poète Girolamo Casio, peint par Boltraffio vers 1500. Girolamo Casio, né vers 1470, mort à Rome en 1533, fut le favori des papes Léon X et Clément VII. Le tableau, très enfumé et masqué sous une couche épaisse de vernis, a dû être restauré par le professeur Luigi Cavenaghi ; le personnage a une couronne de laurier et pose la main droite sur un papier qui porte quelques lignes d'écriture. Mais couronne et papier ont été ajoutés à la peinture primitive, sans doute lorsque Casio eut été couronné en 1523 ; à cette date, Boltraffio était mort depuis sept ans. Le portrait de Brera offre l'image très captivante d'un homme jeune et imberbe, aux longs cheveux tombant en grosses touffes, à la physionomie intelligente, réfléchie et douce.

***

Le musée Poldi-Pezzoli, qui est moins un musée à proprement parler que l'hôtel d'un homme de grand goût et conservé avec son caractère d'habitation privée remplie d'œuvres d'art, vient de recevoir un objet précieux de vitrine et un tableau intéressant. Le premier est un émail à fond bleu appliqué à une paix en forme de triptyque cintré, haut d'une quinzaine de centimètres. La plaque centrale présente la *Nativité*, le revers la *Crucifixion*, les volets intérieurs offrent les figures debout de S. Bernardin de Sienne et de saint Louis de Toulouse ; à l'extérieur est peinte une *Annonciation* qui est la partie la plus remarquable de ce travail de miniaturiste en émail. La monture, d'un excellent goût, est faite de dauphins en argent doré et porte sur deux cornes d'abondance qui jaillissent d'un pied octogone. Ce petit morceau d'orfévrerie émaillée lombarde est du XVe siècle et provient de l'église de Rivolta d'Adda.

Le tableau est de la main d'Andrea Solario, dont le musée Poldi possédait déjà sept œuvres de la meilleure qualité. C'est même au musée Poldi que l'on peut prendre pleinement contact avec ce maître charmant et rare. Nous avons ici une réplique de ce type cher à l'artiste, dont le Louvre possède un si bel exemplaire, la *Vierge au coussin vert*, qui, placé au Salon carré, supporte sans faiblir les plus écrasants voisinages. Ne parlons pas ici de maternité divine et d'Enfant-Dieu, la scène est de la plus pure humanité, une mère allaitant son enfant, mais la beauté, la pureté expressive des figures, l'exécution à la fois précise, colorée et souple, élèvent au-dessus de la réalité vulgaire, ce petit panneau haut de 37 centimètres, large de 28, que le musée Poldi doit à la générosité d'un membre de la Commission consultative, M. Aldo Noseda.

Parmi les œuvres analogues de Solario, on peut citer un tableau de la collection Crespi, à Milan, où manque le coussin caractéristique ; ensuite deux autres panneaux, dont l'un se trouvait dans la collection Marenzi, à Bergame, aujourd'hui en Amérique, l'autre au musée public de la même ville. Dans le tableau du musée Poldi, comme dans celui du Louvre, le vert intense du coussin s'harmonise parfaitement avec les colorations éclatantes, rouge et bleu, des vêtements de la Vierge Mère. On retrouve enfin ce coussin que Solario se plaît à interposer entre la pierre d'appui et les chairs délicates de l'Enfant divin, dans une petite peinture appartenant à M. Schweitzer, de Berlin, où l'Enfant est représenté dormant entre les bras de sa Mère.

H. CHABEUF.

Varia.



RUGES. — Une partie des chefs-d'œuvre qui excitèrent l'admiration des visiteurs de l'exposition de Peinture ancienne à Bruges, en 1902, est vouée à la ruine prochaine, entassés qu'ils sont dans le local humide de l'*Académie.*

Les conservateurs de musées de l'*Europe* entière, écrit M. P. V. dans le *Bien Public*, les autorités les plus compétentes en la matière délicate des soins à donner aux tableaux, ont envoyé, à ce sujet, à M. Kervyn des déclarations catégoriques ; M. Weale, qui a passé des années à Bruges, pour y étudier l'histoire de nos maîtres du XVe siècle, affirme que les tableaux de van Eyck, de van der Goes et de David *ont souffert depuis* 1861.

Ajoutons que l'état actuel des tableaux de Bruges n'est pas sans inspirer de graves inquiétudes.

« L'état du fameux van Eyck, de Bruges, écrit M. Bredius, l'éminent conservateur du musée de la Haye, m'a paru *très peu satisfaisant.* Il y a des parties fendillées qui me causent des inquiétudes. Je suis de ceux qui détestent toute restauration superflue, mais, très conservateur, je veux justement et surtout conserver. Pour cela, on ne doit pas rester passif toujours. »

M. Benoît, conservateur au musée du Louvre, insiste sur les soins urgents qui doivent être donnés aux tableaux brugeois. « Ces mesures, écrit-il, me semblaient tellement s'imposer cet été que je ne doutais pas un seul instant qu'il y eût unanimité chez vous pour les prendre à bref délai, *le plus bref délai possible.* »

La situation des van Eyck et David, écrit M. Cardon, dont la compétence pour tout ce qui concerne les soins à donner aux tableaux est reconnue, est *pleine de périls*... Déjà, en 1896, nous avons jugé qu'il était *absolument nécessaire* de fixer certaines parties soulevées qui pourraient bien, un de ces jours, se détacher complètement du tableau. »

M. A. J. Wauters, l'un des membres les plus éminents de la Commission du Musée de Bruxelles, est du même avis. « Le grand van Eyck, écrit-il à M. Kervyn, avait, dans le fond et au centre du panneau, des soufflures, lorsque je l'examinai en 1896. Elles y sont toujours. *Attend-on, pour y porter remède, que la peinture commence à s'émietter ?* La soufflure, quand on ne s'y prend en temps, se développe, se crevasse et tombe, tare irréparable ! »

Il est urgent de transférer ces tableaux dans un local convenable, en attendant la construction nécessaire d'un musée.

***

Parmi les cadeaux que le Saint-Père a reçus à l'occasion de son jubilé, il y en a un qui, pour plusieurs raisons, lui aura causé une joie particulière. Il s'agit des sept cartons pour tapisseries composés par Overbeek, le grand artiste catholique mort en 1869, sur ce sujet: « les Sept Sacrements. »

Cette œuvre a subi une série de vicissitudes, que raconte le *XXe siècle* de Bruxelles :

Les premières esquisses qui s'y rapportent remontent à 1847. Le rêve d'Overbeek était de voir exécuter les ta-

pisseries pour lesquelles ces cartons étaient composés. De 1859 à 1867, il se vit quatre fois sur le point de voir réaliser ce rêve, grâce successivement à l'archevêque de Vienne, cardinal Kauscher, au roi Louis Ier de Bavière, au prince Orloff Davidoff, qui, enthousiasmé par l'œuvre, voulut y intéresser le Tsar, enfin au directeur du musée de Düsseldorf. Chaque fois, quelque circonstance vint, souvent au dernier moment, anéantir son espoir.

Il est admirable de voir avec quelle sérénité le grand artiste catholique soutint chacune de ces épreuves, ne se décourageant jamais, toujours prêt à recommencer des pourparlers pour tâcher d'assurer l'exécution de ces tapisseries dont il souhaitait tant de voir quelque part un temple de Dieu embelli. Cette sérénité s'explique par la conception profondément chrétienne qu'avait de l'art cet homme des temps modernes digne de vivre dans les siècles où les artistes œuvraient comme s'ils priaient. Il a manifesté ses sentiments à cet égard justement dans un texte qu'il fit imprimer à propos de cette composition : « L'art, y dit-il, est pour moi comme une harpe de David, sur laquelle je voudrais sans cesse faire retentir des psaumes à la louange du Seigneur. C'est comme des psaumes de cette façon que je voudrais voir considérer les sept tableaux des sept sacrements. » Et, à propos toujours de cette œuvre, que semblait poursuivre la mauvaise fortune, il écrivait à un de ses amis : « Laissons le Seigneur en agir avec nous comme il lui plaît. Aux yeux du croyant l'avenir même le plus sombre s'éclaire, car il voit à travers les ténèbres, la lumière qui, de l'autre côté, dirige ses rayons vers lui. » Il exprimait aussi que « tôt ou tard la Providence procurerait une destination à son œuvre des sept sacrements. »

La foi d'Overbeek avait raison. Par l'intermédiaire d'une généreuse donatrice des bords du Rhin, cette œuvre d'inspiration si haute et d'exécution si noble vient, en effet, après tant d'années de vicissitudes, de trouver une destination telle que le maître n'en eût pas pu souhaitée de plus convenable, de plus belle. Après avoir été oubliés durant toute une génération dans les combles de l'Académie des Beaux-Arts de Dresde, les sept cartons ont maintenant trouvé place dans une galerie du Vatican, aux environs des fameuses tapisseries d'après Raphaël, qui,— voyez la coïncidence, — selon son propre témoignage, suggérèrent à Overbeek l'idée de son œuvre !



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Paris-Lille-Bruges.

